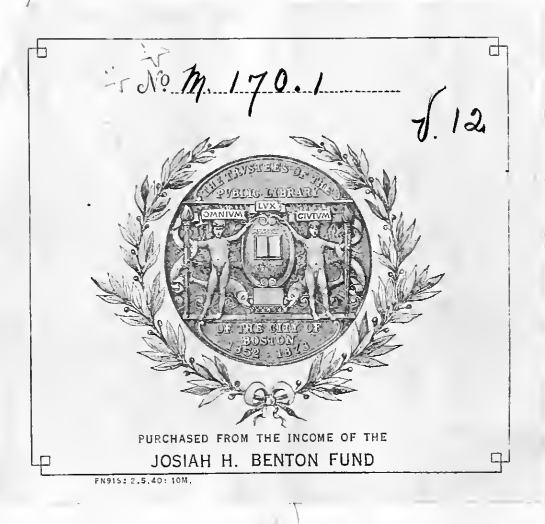

THE TRUSTEES OF THE
PUBLIC LIBRARY
OMNIVM
LVX
CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 · 1878

REVUE MUSICALE,

PUBLIÉE

PAR M. FÉTIS.

TOME XII. — VI^me ANNÉE.
1832.

Paris.

AU BUREAU
DE L'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE,
ET DE LA REVUE MUSICALE,
RUE SAINT-LAZARE, N. 31.

1832

REVUE MUSICALE,

VI^me^ ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 1.

Condit. de l'Abonnem.		
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **Revue musicale** paraît le **Samedi** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'Agence générale de la musique et de la Revue musicale, rue du Helder, n° 13; M. Schlesinger, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 4 FÉVRIER 1832.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

AVIS IMPORTANT.

MM. les Souscripteurs des départemens dont l'abonnement vient d'expirer le 1er février, sont priés de le faire renouveler s'ils ne veulent pas éprouver de retard dans l'envoi du journal. Ils sont prévenus qu'ils peuvent opérer ce renouvellement en nous adressant, soit un bon sur la poste, soit un mandat sur une maison de commerce de Paris.

DE LA DIVISION DES ÉCOLES DE COMPOSITION.

SUITE.

ALLEMAGNE.

Il n'est pas aussi facile de découvrir l'origine et de suivre les progrès des écoles de composition en Allemagne qu'en Italie. Antérieurement au quinzième siècle, on ne trouve dans l'histoire de la musique ni compositeur allemand dont le nom soit connu, ni même d'écrivain qui ait traité *ex professo* de l'harmonie et du contrepoint, à l'exception de Francon de Cologne, dont j'ai parlé dans mon premier article. Ce même Francon, dont le traité de la musique mesurée est d'un si haut intérêt, à cause de l'époque où il fut écrit, paraît avoir été moins connu de ses compatriotes que des vieux musiciens de la Gaule belgique et de l'Italie : ce qu'il faut attribuer sans doute à la résidence que fit Francon dans les Pays-Bas pendant la plus grande partie de sa vie. Bien que les Allemands semblent avoir un génie particulier pour l'harmonie, ce génie se manifesta chez eux plus tard que chez les Italiens, les Belges et les Français; du moins cela paraît-il être ainsi jusqu'à ce jour. Peut-être l'exploration des manuscrits des grandes bibliothèques de l'Allemagne ferait-elle découvrir des faits importans qui nous sont inconnus; peut-être trouverait-on, par un examen attentif, que cette espèce de troubadours connus dans les cours d'Allemagne, dès le douzième siècle, sous le nom de *maîtres chanteurs*, étaient aussi avancés dans l'art d'écrire à plusieurs parties, et même plus encore que notre Adam de Le Halle et quelques-uns de ses contemporains. Quoi qu'il en soit, on ne peut parler que de ce qui est connu; or, je le répète, les musiciens allemands qui ont eu quelque célébrité soit par leurs compositions, soit par leur doctrine, apparaissent plus tard dans l'histoire de l'art que ceux des autres nations.

Vers le milieu du quinzième siècle, l'école allemande commence à se faire remarquer dans la personne de Jean Greisling et dans celle du moine Godendach. Le premier n'est connu que par la citation qu'a faite de son nom Hermann Finck, dans sa *Practica musica* (Wittemberg, 1556, in-4°); le second eut le mérite d'instruire Gaforio dans la théorie et dans la pratique de la musique. Cet écrivain a rapporté dans sa *Practica musicæ* un fragment de contrepoint composé par son maître. La doctrine de Godendach (dont le nom latinisé est *Bonadies*) fut sans doute la même que celle des musiciens belges, car on remarque peu de différence entre les préceptes de Gaforio et ceux de Tinctoris, en ce qui concerne l'art d'écrire à plusieurs parties. Cette doctrine était, comme on sait, fort simple, bien qu'elle admît quelque incorrection dans la succession des intervalles; elle n'admettait que des consonnances comme intervalles naturels, et ne considérait les dissonances que comme des retards de ces intervalles. Du reste, la tonalité allemande était à cette époque la même que celles des autres nations européennes, c'est-à-dire la tonalité du plain-chant.

Vers 1480, le nombre des compositeurs et des écri-

vains allemands sur la musique devint plus considérable, et parmi eux des artistes d'un talent très remarquable se distinguèrent à l'égal des musiciens belges et français. Au premier rang de ceux-ci doit être placé Henri Fink, maître de chapelle du roi de Pologne, qui jouissait d'une brillante réputation. On ignore en quel lieu ce musicien fit ses études et quel fut son maître, mais on ne peut douter de son habileté, d'après les éloges que quelques-uns de ses contemporains et de ses successeurs lui ont donnés. Le voile qui couvre les circonstances de la vie des maîtres allemands, à cette époque reculée, ne permet pas de savoir si Henri Fink a formé des élèves auxquels il a transmis les principes de son art; mais cela est d'autant plus vraisemblable, qu'au temps où il vécut tout maître de chapelle était tenu de donner des leçons de chant et d'harmonie à un certain nombre d'enfans de chœur.

Dans le même temps que Henri Fink, on remarque Thomas Stolzer, dont il reste encore des compositions estimables dans le style du contrepoint; Etienne Mahu, cité par beaucoup d'auteurs du quinzième siècle; Henri Isaac; Louis Senfel, grand artiste et ami de Luther; Grégoire Meyer; Adam de Fulde, théoricien et contrapuntiste; Sixte Dietrich, dont les compositions laissent apercevoir quelque tendance à l'établissement d'un système de modulation plus vif et plus piquant que celui qu'on avait suivi jusque-là, et André Sylvanus. Glaréan nous a conservé des morceaux de la plupart de ces maîtres dans son *Dodecachordon* (Bâle, 1547, in-fol.). On y voit que, sous le rapport de l'habileté, ils ne le cèdent en rien aux autres musiciens les plus célèbres de leur temps. Quelques écrivains, et en dernier lieu M. Kiesewetter, dans son Mémoire sur les musiciens belges, ont classé Louis Senfel parmi les élèves de Josquin-des-Prez. Cela paraît peu vraisemblable: jamais Josquin n'a voyagé en Allemagne, et le nom de Senfel n'est cité par aucuns des disciples de Josquin qui ont laissé des renseignemens sur leur maître. Quoi qu'il en soit, Senfel et Henri Isaac occupent la première place parmi les musiciens allemands de la fin du quinzième siècle, et on les considère avec raison comme les chefs de leur école à cette époque. Ce moment est un des plus intéressans de l'histoire de la musique allemande, parce que la réformation venait d'essayer une transformation du chant de l'église catholique en un autre chant choral qui se rapprochait davantage des formes de la mélodie vulgaire. Il était impossible que la modulation et l'harmonie ne se ressentissent point de cette innovation; les traces du changement sont peu sensibles dans les ouvrages des deux compositeurs que je viens de nommer; mais peu à peu elles deviennent plus remarquables dans ceux de leurs successeurs, et l'on verra que dans ceux des fondateurs de l'école d'Augsbourg, c'est-à-dire de Léon Hasler et de Adam Gumpelzhaimer, les résultats en furent de la plus haute importance.

A l'égard d'André Sylvanus, ce ne fut point un musicien espagnol nommé *a Silva*, comme M. Kiesewetter paraît le croire, mais bien un Suisse, qui devint le chef de l'école helvétique, et qui eut pour élève Michel Rubell, maître de Glaréan.

Jusqu'ici nous n'avons vu que des compositeurs isolés qui ne fondaient point d'écoles, et nulle discussion de doctrine ne s'élevait entre eux, comme cela s'était pratiqué en Italie vers la fin du quinzième siècle. A vrai dire, il n'y avait point eu réellement d'école allemande ayant une direction particulière; ainsi que je l'ai déjà fait remarquer, il n'y avait à cette époque qu'une seule doctrine qui était également adoptée par les compositeurs italiens, français, allemands, belges et anglais; et comme la musique était alors fondée principalement sur des procédés mécaniques de l'art d'écrire, le génie de chaque nation n'était point encore empreint dans les productions des musiciens. Une différence pourtant existait entre l'Allemagne et l'Italie; elle consistait dans le nombre assez considérable d'écrivains qui, au commencement du seizième siècle, avaient déjà traité *ex professo* des principes de la composition dans les écoles italiennes, tandis que la littérature musicale de l'Allemagne était encore en quelque sorte au néant.

Dans les dernières années du quinzième siècle, un musicien allemand, nommé Thomas Tzamen fonda à Maestrecht une école de composition dans laquelle se formèrent Adam le jeune, Adam Luyr, et quelques autres qui acquirent ensuite de la célébrité. On remarque que ce fut de cette école que les empereurs d'Allemagne tirèrent leurs premiers maîtres de chapelle; c'est ainsi que Clément, surnommé *Non papa*, musicien belge qui avait fait ses études à Aix-la-Chapelle, entra au service de Charles-Quint. A cette époque, la gloire des musiciens belges était telle, qu'ils occupaient les premiers emplois dans toutes les cours et dans toutes les chapelles de l'Europe. Clément, qui passa toute sa vie au service de l'empereur, eut pour successeur Nicolas Gombert, et après celui-ci Thomas Crequillon, autre contrapuntiste des Pays-Bas, obtint le même emploi; Sébastien Hollander, de Dordrecht, était à la tête de la chapelle de Bavière, et Roland de Lassus lui succéda. Je pourrais étendre cette liste de musiciens de l'école belge qui brillèrent en Allemagne pendant la plus

grande partie du seizième siècle. La préférence accordée aux musiciens de cette école par les souverains de l'Allemagne, explique l'espèce d'inertie dans laquelle l'école allemande sembla rester pendant quelque temps. En effet, à l'exception de Georges Rhaw, de Sebald Heyden, de Glaréan, et d'un petit nombre d'autres théoriciens, on ne voit pas que cette école ait produit beaucoup de musiciens distingués depuis 1510 jusqu'en 1550.

Les trois auteurs que je viens de citer méritent une attention particulière, parce qu'ils commencent, chacun dans leur genre, cette série d'écrivains si remarquables qui ont fondé la littérature musicale de l'Allemagne, littérature beaucoup plus riche que celle d'aucun autre pays. Georges Rhaw, né à Eisfeld, dans la Franconie, en 1490, fut à la fois un savant compositeur, un théoricien instruit, un professeur habile, et l'un des premiers imprimeurs de musique qu'il y ait eu en Allemagne. Outre plusieurs recueils de ses œuvres pratiques, on a de lui un assez bon manuel de musique écrit pour l'usage des écoles publiques, sous le titre de *Enchiridion utriusque musicæ practicæ*, Wittemberg, 1518, in-12. Cet ouvrage est purement élémentaire ; il se distingue par l'ordre méthodique qui y règne, mais il ne peut être considéré comme l'exposé d'une doctrine complète sur la musique.

Sebald Heyden, recteur de l'école de Saint-Sébald, à Nuremberg, naquit dans cette ville, en 1498. On ne peut le considérer comme maître de composition, puisqu'il n'est connu ni comme compositeur, ni comme ayant traité de l'art d'écrire dans le style du contrepoint; mais il a dû exercer quelque influence sur les progrès de cet art par ses analyses des productions des maîtres de son temps, insérées dans le livre qu'il a publié sous le titre de *Musicæ, id est, Artis canendi libri duo* (Nuremberg, 1537, in-4°), et dont il fut fait trois éditions en peu d'années.

Le *Dodecachordon* de Glaréan (Bâle, 1547, in-fol.) est certainement un des livres qui ont contribué le plus aux progrès du contrepoint en Allemagne, quoique les règles concernant l'harmonie n'y soient traitées qu'accidentellement et non d'une manière systématique. Élève de Rubell, mais ayant reçu des leçons de musique de Cochlée, qui avait lui-même appris les préceptes de son art sous la direction de Josquin Desprez, Glarean peut être considéré comme appartenant à l'école belge autant qu'à l'école allemande. Son livre est, en quelque sorte, la bibliothèque musicale de son temps. Des observations profondes y sont répandues sur presque tous les objets de la musique; tout ce qui concerne la tonalité et les formes scientifiques de la composition y est bien traité, et l'érudition y est jetée à pleines mains; mais par cela même qu'il appartenait à deux écoles différentes, Glaréan a plutôt cherché à faire, en quelque sorte, la fusion des principes de l'une et de l'autre qu'à créer une théorie particulière. Il n'a émis d'opinion nouvelle qu'à l'égard de la division des tons du plain-chant (en usage de son temps pour toute espèce de musique); division dans laquelle il a adopté douze tons, au lieu de huit qu'on admettait généralement.

De tout ce qui vient d'être dit, il résulte que l'école Allemande n'eut point de physionomie particulière jusqu'en 1550, et même, qu'à l'exception de quelques artistes d'un mérite généralement reconnu, elle n'a pas produit jusqu'alors de musiciens capables de lutter de talent avec des hommes tels que Josquin Desprez, d'Okeghem, d'Hobrecht, de Brumel, de Busnois, de Caron, et d'autres grands maîtres belges et français qui vécurent depuis 1450 jusqu'en 1560; enfin, sous le rapport de la partie didactique de l'art, l'école Allemande resta dans un état d'infériorité patent à l'égard de l'Italie. On va voir qu'à dater de la seconde moitié du seizième siècle, il en fut autrement.

Deux hommes, dont le génie n'a point été estimé jusqu'ici à sa juste valeur, créèrent tout à coup la véritable école allemande; c'est-à-dire cette école dont le cachet est tout particulier, sous le triple rapport de la mélodie, de l'harmonie et de la modulation; cette école, enfin, qui a conservé sa physionomie jusqu'à nos jours. Ces deux grands artistes furent Léon Hasler et Adam Gumpelzhaimer. Le premier, né à Nuremberg en 1564, partit pour l'Italie à l'âge de vingt ans, et devint l'élève d'André Gabrielli, alors l'un des musiciens les plus célèbres de l'Italie; mais si Hasler acquit, sous la direction de ce maître, une pureté de style très remarquable dans ses ouvrages, il ne conserva pas moins son penchant naturel à trouver des harmonies plus hardies, des modulations plus vives que ce qu'on avait entendu jusque-là, et ses compositions furent le signal d'une manière nouvelle, qui prit par la suite une teinte de nationalité conservée jusqu'ici. Si l'on examine attentivement les psaumes et les cantiques à quatre parties de ce grand musicien, on y trouvera le caractère de tonalité moderne, et je ne sais quelle combinaison d'harmonie neuve et piquante, qui donnent encore à ces compositions un caractère de jeunesse et de nouveauté.

Cependant, quelle qu'ait été l'originalité du talent de Hasler, on doit convenir qu'il est inférieur sous ce rapport à Gumpelzhaimer. Celui-ci, né à Trolsberg dans

la Bavière, en 1559, n'eut pas, comme son compatriote et contemporain, l'avantage d'une éducation brillante sous des maîtres habiles, et n'occupa point, comme Hasler, des places importantes à la cour d'un empereur; simple chanteur à l'église de Sainte-Anne d'Augsbourg, il vécut pauvre, ignoré, et cependant ce fut non-seulement un inventeur du premier ordre, mais ce fut aussi un professeur d'un mérite remarquable, comme le prouve son *Compendium musicæ*, qui a eu quatre éditions en moins de dix ans. Tout est nouveau dans la musique de Gumpelzhaimer : sa mélodie, même dans ses psaumes et ses cantiques, n'a pas le caractère vague, résultant d'un travail scientifique, tel qu'on la trouve dans les ouvrages de ses prédécesseurs; elle a quelque chose de décidé, de rhythmique, qui était inconnu à cette époque. Il affectionnait les dissonances naturelles, et les employait sans préparation comme l'ont fait ensuite ses imitateurs. Ses cadences de modulation sont souvent inattendues; enfin, il y a dans sa musique une expression mélancolique dont le charme est irrésistible.

L'influence des travaux de Hasler et de Gumpelzhaimer sur la direction du goût et des études musicales de l'Allemagne fut immense; tous les musiciens s'engagèrent dans la nouvelle route qui venait de leur être ouverte, et en peu de temps l'école allemande eut la physionomie toute nationale qu'elle a conservée depuis lors. Il suffit de parcourir les recueils immenses de Schad et de Bodenchatz pour se faire une idée de la multitude de musiciens qui se formèrent d'après cette manière nouvelle. Au commencement du dix-septième siècle, la musique allemande avait cessé d'être de la *quasi-musique* française ou italienne; elle était un genre à part, genre excellent, tant qu'il est resté dans ses limites, mais qui paraît être menacé de décadence depuis que toutes les bornes de la hardiesse ont été franchies. Mais n'anticipons pas.

Je ferai voir par la suite que ce penchant aux hardiesses harmoniques fut particulièrement le résultat de la part importante que les organistes allemands prirent, dès l'époque dont je viens de parler, dans la direction des études musicales.

FÉTIS.

Nouvelles de Paris.

Il Pirata (le Pirate), opéra de Bellini, annoncé depuis quelque temps au Théâtre-Italien, a été joué jeudi dernier pour la première fois avec un succès décidé. Le temps nous manque pour rendre compte de cette représentation avec tous les détails nécessaires; d'ailleurs nous avons besoin d'entendre l'ouvrage de Bellini plusieurs fois avant de nous livrer à l'examen de la partition nous nous bornerons ici à parler de l'effet général, et à indiquer le sujet de la pièce.

La scène se passe au treizième siècle. Gualtiero, de la famille des Montalti, a perdu, par des événemens qui ne sont point expliqués, son rang, sa fortune, ses honneurs. Obligé de fuir, il joint à ses malheurs celui d'être séparé d'Imogène qu'il aime avec passion, et dont il est aimé. Aigri par l'infortune, il se réunit à quelques compagnons et devient un fameux pirate. Poussé par la tempête, son vaisseau est jeté sur des écueils; Gualtiero se jette dans un esquif avec ses amis, et aborde dans un pays qu'il reconnaît bientôt pour être le sien. Il y retrouve Imogène qui, pour sauver les jours de son père, a dû consentir à devenir l'épouse d'Ernest, duc de Calabre, ennemi de Gualtiero. Dans sa fureur, celui-ci veut poignarder le fils qu'elle a eu de ce mariage; mais vaincu par les larmes d'une mère, il lui rend son enfant et s'éloigne désespéré. Ernest revient triomphant d'une expédition guerrière. Il apprend que pendant son absence des étrangers ont été jetés dans ses états : il finit par savoir que Gualtiero est leur chef, qu'il est caché dans son palais, qu'Imogène lui a parlé, et qu'elle doit se trouver à un rendez-vous avec son ancien amant. Il court à l'endroit désigné, défie son rival; un combat s'engage; Ernest y trouve la mort; mais les chevaliers de sa cour le vengent en condamnant Gualtiero au supplice. Tant de malheurs accablent Imogène; sa raison s'égare; elle tombe privée de sentiment après avoir dit un dernier adieu à Gualtiero.

La conduite de cette pièce n'est pas fort raisonnable; mais on y trouve de belles situations et de beaux vers lyriques. Bien que la musique de Bellini nous ait paru inférieure à sa réputation, nous y avons trouvé de l'expression et de l'effet. Au reste, nous en donnerons une analyse détaillée dans notre prochain numéro.

L'exécution a été en général fort satisfaisante, et Rubini a été sublime. Avec un talent tel que celui qu'il déploie dans cet ouvrage, il était impossible que *le Pirate* n'obtînt pas de succès. Le chant d'expression ne peut s'élever plus haut, et l'effet en est d'autant plus puissant que la voix du chanteur est fort belle. Nous reviendrons aussi sur ce sujet.

Nous devons signaler les progrès remarquables que Mme Devrient a fait comme cantatrice dans *le Pirate*. Sa voix est mieux posée; sa vocalisation est plus facile, ses intonations pures. Elle y joint d'ailleurs le mérite de jouer avec une chaleur peu commune des scènes intéressantes, et d'y être pathétique et expressive. Le public, d'a-

bord prévenu défavorablement, l'a traitée avec froideur dans le commencement de la représentation; mais vaincu par le talent réel que Mme Schrœder-Devrient a montré dans la suite, il a fini par lui rendre justice, et par l'applaudir avec transport.

Santini a chanté sa cavatine un peu lourdement, mais dans la suite du rôle d'Ernest sa voix a fait un bon effet. Il ne manque à ce chanteur que de mieux comprendre l'esprit et le caractère des personnages qu'il représente.

Les choristes et l'orchestre ont exécuté avec ensemble et intelligence. Nous ne devons pas oublier non plus M. Forgas qui dit d'une manière fort satisfaisante le rôle d'un compagnon de Gualtiero.

L'administration n'a rien négligé pour donner de l'éclat à la mise en scène du *Pirate*; les décorations sont belles; les costumes riches; enfin cet opéra réunit tout ce qui peut exciter la curiosité du public, et ne peut manquer d'avoir un bon nombre de représentations productives.

N. B. Les morceaux du *Pirate*, au nombre desquels est un duo de Pacini introduit au deuxième acte, viennent d'être mis en vente chez M. Pacini, boulevard des Italiens, n° 11 (*voir aux Annonces*).

— Mme Clara s'était fait une réputation de salon avant de monter sur les planches d'un théâtre. Une voix pure et agréable, un sentiment musical bien dirigé, enfin une pose de voix qui indiquait des études sérieuses, voilà ce qui la fit remarquer. Lorsque les directeurs du théâtre des *Nouveautés* voulurent essayer de monter l'Opéra comme une ressource extrême, ils allèrent trouver Mme Clara, l'engagèrent et la firent débuter dans le *Barbier de Séville*. On sait ce qui est advenu de l'Opéra aux *Nouveautés* et du théâtre des *Nouveautés* lui-même. L'engagement de Mme Clara s'est trouvé rompu et cette dame vient de faire un premier début à l'Opéra-Comique : c'est dans *Zampa* qu'elle s'est montrée jeudi dernier. La voix de Mme Clara est bien timbrée, d'un volume puissant, et se prête facilement aux inspirations de la cantatrice, lorsque celle-ci veut en tirer une expression dramatique plus ou moins modifiée. Un défaut qui m'a semblé inhérent à la nature dans la voix de Mme Clara, mais qui tenait peut-être à *l'émotion inséparable d'un premier début*, c'est de manquer de légèreté dans la partie grave. Toutefois ce n'est pas un jugement porté. C'est une proposition que le temps devra résoudre. Mme Clara manque encore de l'aisance sur la scène, qu'une plus longue habitude ne manquera pas de lui donner. Elle a reçu des applaudissemens qui doivent lui donner bon courage.

SOIRÉES DE QUATUORS ET DE QUINTETTES DE M. BAILLOT.

Plus étonnant encore dans la deuxième séance que dans la première, M. Baillot a excité au plus haut degré l'enthousiasme de son auditoire, beaucoup plus nombreux que la première fois. Le programme de la soirée se composait du huitième quintetto (en *ré* mineur) de M. Onslow, du quatuor en *mi* bémol de l'œuvre trente-troisième de Haydn, du quintetto en *ut* de Beethoven, du huitième trio de Viotti, et d'un air varié de M. Baillot sur un thême de Paisiello. Dans tous ces morceaux, et surtout dans le quatuor de Haydn et le quintetto de Beethoven, l'exécution a offert une perfection qu'on chercherait vainement ailleurs et qui est le beau idéal de la musique. C'est plus que du talent qu'il faut pour rendre ainsi les inspirations du compositeur; c'est de l'invention, du génie. Cette phrase si belle qui forme le début du quatuor de Haydn, Baillot ajoute encore à ses proportions et la rend colossale; puis il y fait succéder des phrases si délicates, si légères, si expressives, qu'on ne peut se lasser d'admirer cette variété d'inspirations et d'accens que l'artiste sait tirer de son frêle instrument.

Tout différent dans le quintetto de Beethoven, hardi, impétueux, fantasque même, il est entré avec un rare bonheur dans l'esprit de la composition; et non moins étonnant par le mécanisme de son exécution que par la beauté de ses pensées, il n'a laissé de place que pour l'admiration aux artistes les plus instruits et aux critiques les plus éclairés.

Après les beaux ouvrages qu'on venait d'entendre, le trio de Viotti a paru un peu maigre, bien qu'il s'y trouve de jolies phrases où l'on reconnaît le caractère de la musique de ce violiniste célèbre. On ne peut guère considérer les quatuors et les trios de Viotti que comme des solos accompagnés, genre qui perd beaucoup à être entendu après des morceaux de facture tels que ceux de Mozart, de Haydn ou de Beethoven. Il faut tout le charme du jeu de M. Baillot pour faire oublier le disparate.

Le thème de Paisiello que M. Baillot a varié est charmant, et les variations sont fort originales : le grand artiste les a rendues avec un feu, une vigueur de jeunesse très remarquables.

La manière dont MM. Sauzay, Urhan, Mialle, Norblin et Vaslin accompagnent M. Baillot est digne d'un tel talent : ils saisissent à merveille toutes ses intentions, et les rendent avec un ensemble et un fini qui méritent beaucoup d'éloges.

Deux autres soirées suivront les deux premières dont nous avons rendu compte : la première est fixée au 7 février, la seconde au 14. On souscrit chez M. Berlot, rue Saint-Lazare, ancien hôtel Fesch, chez M. Pleyel, boulevard Italien, n° 16, et chez les principaux marchands de musique.

— Le premier concert du Conservatoire de musique aura lieu demain dimanche, 5 février. C'est une véritable fête pour tous les amateurs de musique que cette solennité, car on sait quelle perfection d'ensemble, de chaleur et de fini l'on y trouvait les années précédentes. Voici le programme de ce concert :

Première partie. 1° Symphonie en *la*, de Beethoven; 2° air chanté par Mlle Dorus; 3° *le Rêve,* fantaisie pour piano, avec accompagnement d'orchestre, composé et exécuté par M. Fréd. Kalkbrenner.

Seconde partie. 4° *le Christ au Mont des Oliviers*, oratorio de Beethoven.

Les solos seront chantés par MM. A. Nourrit, Dérivis fils et Mlle Dorus. L'orchestre sera dirigé par M. Habeneck.

— La *Revue de Paris* dit, en parlant de la brochure de M. Gail : « C'est une dissertation fort ingénieuse dans laquelle l'auteur venge la musique nationale de ses détracteurs, et venge avec une précision un peu systématique, peut-être, les limites que l'art doit prescrire à ses progrès. » Ce n'est pas sans étonnement que nous avons lu cette phrase dans la *Revue de Paris,* recueil justement estimé, et dont les doctrines ne sont ordinairement rien moins que stationnaires. Parler *des limites qu'un art doit prescrire à ses progrès !* voilà qui n'est pas du siècle.

Nouvelles des Départemens.

Les clôtures longues et réitérées de l'Opéra-Comique ont mis les théâtres de province aux abois; plusieurs directeurs se sont vus forcés de renoncer à leur privilége, et ceux qui se sont soutenus ont dû faire de grands sacrifices. L'opéra est le genre de spectacle qui a, presque seul, le privilége d'attirer les habitués des théâtres des départemens; mais, pour qu'il soit exploité avec succès, la variété dans la composition du répertoire est une condition de première nécessité. Or, cette variété, comment l'obtenir, lorsque la métropole elle-même manque de nouveautés? Si du temps où l'on représentait quinze ouvrages dans l'année à l'Opéra-Comique, un directeur de province avait grand' peine à satisfaire aux exigences de ses abonnés, qu'est-ce, depuis un an ? puisque quatre ou cinq opéras seulement ont vu le jour.

L'art souffre d'une pareille stagnation; la musique dramatique est la seule qui soit répandue dans la plupart des villes de France, aussi sa décadence aurait-elle des suites funestes pour les artistes. Il est temps que le Gouvernement avise à ce que le théâtre de l'Opéra-Comique prenne une position solide.

Bordeaux. On lit dans *le Mémorial Bordelais:* « On nous apprend que Mlle Leonorka, violoniste polonaise d'un grand mérite, et âgée de treize ans, vient d'arriver dans cette ville, où elle se propose de donner quelques concerts. Déjà cette demoiselle intéressante par son exil, par ses malheurs et par son talent, s'est fait entendre à Varsovie, à Berlin, à Vienne, à Munich et à Paris. »

— L'administration du grand théâtre de Bordeaux vient de passer dans les mains de M. Solomé, ancien régisseur de l'Académie royale de musique et de l'Opéra-Comique. Lafeuillade a joué avec beaucoup de succès dans *Mazaniello, le Comte Ory* et *le Barbier de Séville.*

Le Havre. Le *Journal du Havre,* en parlant du *Philtre,* donne de grands éloges à Mme Prevost-Colon, qu'on a entendue long-temps à l'Opéra-Comique. Cette jeune dame a fait des progrès, dit le rédacteur de ce journal; dans *le Philtre* et dans *la Muette de Portici* elle a été fort applaudie. La partition de M. Auber a aussi une large part de louanges.

Nouvelles étrangères.

Gênes. L'*Anna Bolena*, de Donizetti, a été représentée avec un heureux succès au théâtre *Carlo Felice*, pour l'ouverture de la saison du carnaval. Les principaux chanteurs étaient Mlles Blasis, Hoffmann et Triulzi, le *tenore* David et le *basso* Biondini. Mlle Blasis fut fort applaudie, et David produisit d'abord un bon effet par l'énergie de son chant et la richesse de son imagination dans les fioritures; mais l'extravagance de son jeu, sa voix ingrate, et le mauvais goût qu'il affecte parfois, ont fini par diminuer les bonnes dispositions du public à son égard, et dans l'opéra de Pacini, *Gli Arabi nelle Gallie*, représenté le 11 janvier, il n'eut aucun succès. La reprise d'*Anna Bolenu* ayant eu lieu quelques jours après, David y fut remplacé par un jeune ténor nommé *Milesi*, qui y a fait oublier complètement son prédécesseur.

Venise. Le 15 janvier, l'*Ultimo Giorno di Pompei* a été joué au théâtre *della Fenice*. Le premier acte a été écouté avec froideur, mais le second *a fait fureur.* Mme Caradori y a été vivement applaudie, particulièrement dans la cavatine et dans son duo avec Coselli.

— Un médecin écossais inconnu, le docteur David Badham, vient de mettre en musique les palpitations et les battemens irréguliers du cœur d'une femme malade dans l'hôpital de Glascow. Cette maladie, écrite en langage musical, avec *croches et doubles croches*, forme, dit M. Murray le chimiste, une sorte de valse et une des plus grandes curiosités de l'anatomie pathologique.

Londres. Nous recevons par les journaux anglais des détails sur le personnel du théâtre Italien pour l'année 1832 et sur les ouvrages qui seront représentés dans le courant de cette année. Le nouveau directeur, M. Monck Masson, s'est efforcé de réunir un grand nombre de talens de premier ordre. La troupe chantante se compose ainsi qu'il suit:

Mmes Adélaïde Tosi, G. Grisi, S. Devrient, D. Cinti, Démeri, Batiste et Grandolfi;

MM. Donzelli, Tamburini, B. Winter, L. Mariani, V. Galli, Arnaud, Arrigatti, Ad. Nourrit et Levasseur.

Les ouvrages qui seront représentés, sont:

Maometto, de Winter;

Il matrimonio per Raggiro, de Cimarosa;

Idomeneo, de Mozart;

La Sylvana, de Weber;

La Vestale, de Spontini;

Demetrio e Polibio, de Rossini;

La Straniera, de Bellini;

L'Esuli di Roma, de Donizetti;

L'Esule di Granata, de Meyerbeer;

Robert-le-Diable, de Meyerbeer;

La Dame Blanche, de Boyeldieu.

L'orchestre, qui continuera d'être sous la direction de Spagnoletti, s'enrichit d'artistes les plus habiles sur les instrumens à cordes. On y remarque MM. Mori, Dando, Watt, Murray, Ella, Kearns, Reeve, Griesbach, Anderson, Walkins, Moralt, Daniels, Nicks, Lindley, Crouh, Broucks, Dragonetti, Anfossi, Wilson, etc. MM. Nicholson, Card, Coock, Villman, Powell, Mackintosh, Platt, Rae, Harper et Smithies sont chargés des instrumens à vent. Le mérite bien connu de chacun de ces artistes promet un ensemble très satisfaisant, et tout fait croire que cette saison sera pour le King's Théâtre l'une des plus brillantes dont on se souvienne.

— Les représentations du théâtre Allemand seront aussi fort piquantes cette année. Mmes Scheckner, Heinefetter, Schutzel et MM. Haitsinger et Dobler sont engagés. Les chœurs sont sous la direction de M. Roekel. *Fidelio*, de Beethoven, *Eurianthe* et *Freyschütz*, de Weber. *Jessonda* de Spohr et le *Wampyr* de Lindpaintner seront représentés.

— L'anniversaire de l'ancienne société des madrigaux a été célébrée à la Taverne des francs-maçons, sous la présidence de sir John Rogers. Les membres et les étrangers admis s'élevaient à plus de quatre-vingts. On y remarquait MM. Attwood, Moschelès, sir George Smart, Goulden, Evans, etc. Plusieurs pièces de Carissimi, Leo, du docteur Croch et autres ont été exécutées aux applaudissemens de l'assemblée.

— Miss Mitford a écrit un nouvel opéra qui a été reçu par le directeur de Drury-Lane; tous les chanteurs attachés à ce théâtre paraîtront dans la représentation de cet ouvrage. Une partie de la musique de cet opéra est originale, l'autre est choisie parmi divers auteurs.

Un nouvel opéra sera bientôt représenté au théâtre de Covent-Garden; miss Shireff remplira le rôle principal.

M. Monck Masson a engagé Paganini pour un nombre déterminé de concerts, qui seront donnés au théâtre du Roi avant le départ définitif de cet artiste.

Les oratorios commenceront à Drury-Lane le 30 courant, et continueront, les mercredi et vendredi de chaque semaine, pendant toute la durée du carême, sous la direction de M. Bishop. Braham, Phillips; MM. Wood et M. H.-R, Bishop sont engagés.

Genève. L'opéra de M. Hérold, *Zampa*, vient d'être représenté avec succès à Genève. Le journal qui rend compte de cette représentation appuie beaucoup sur le mérite de la partition du compositeur français. Fraîcheur dans les idées, instrumentation riche et brillante, facture remarquable, ces qualités sont indiquées par lui comme se trouvant réunies dans l'opéra de M. Hérold.

Bulletin d'Annonces.

12. Terzetto : *Vieni, vieni cerchiam pe' mari.* — 5 fr.
13. Chœur : *Lasso perir cosi.* — 2 fr. 25.
14. Air : *Tu vedrai la sventurata.* — 3 fr, 75.
15. Air : *Cal sorriso d'innocenza.* — 4 fr. 50.
16. Final : *La tua sentenza udesti.* — 3 fr.

Chez Pacini, boulevard des Italiens, n. 11.

W. Hunten. Op. 26, Rondo brillant pour le piano, sur un thème de Paganini. — 5 fr.
— Op. 27. Les gracieuses contredanses variées, suivie d'une galopade pour le piano. — 7 fr. 50.
Duvernoy. Op. 50. Deux bagatelles pour le piano sur *la Cenerentola* et *la Clochette* de Paganini. — 5 fr.
— Op. 51. Fantaisie militaire sur le *Gentil Soldat*. — 6 fr.
Bruguière. Le Départ, barcarolle pour piano. — 2 fr.
— Le militaire observateur, pour piano. — 2 fr.

Chez Frère, passage des Panoramas, n. 16. ..

Berr. Airs pour deux clarinettes. *Diavolo*, *Fiancée*, *Ory*, *Bayadère*, *Muette*, *Guillaume Tell*, 2 suites. Chaque : 7 fr. 50.
Ouverture. *Id.* *id.* *id.* Chaque 5 fr.
Moschelès. Rondo milit. sur le duo du tambour de *la Fiancée*.—5 f.
Airs du *Philtre*, pour deux violons; 2 suites. Chaque 7 fr. 50.
Id. *id.*, pour deux flûtes. *id.* *id.* 7 fr. 50.
Ouverture du *Philtre*, pour deux violons. — 3 fr.
Id. *id.*, pour deux flûtes. — 3 fr.
Woets et Gras. Variations pour piano et violon, sur un mottet de *Guillaume Tell*. Op. 81. — 7 fr. 50.
Ouverture du *Philtre*, quat. pour flûte, violon, alto et basse.—6 f.
Id., pour deux violons, alto et basse. — 6 fr.
Rossini. L'*Ame du Purgatoire*, pour piano. — 2 fr.
Id. *id.* pour guitare. — 1 fr.
Berr et Fessy. Fantaisies pour piano et clarinette sur *la Muette*, *Guillaume Tell*, *Fiancée*, *Diavolo*, *Bayadère*. Chaque : 7 fr. 50.
Troupenas. Le *Bal*, romance pour piano. — 2 fr.
— *Id.* pour guitare. — 1 fr.
Walckiers. Airs du *Diable à Séville*, pour deux flûtes. — 7 fr. 50.
Quadrille du *Philtre*, arrangé pour piano, 2 suites. Chaq.: 3 fr. 75.
Id. *id.* à quatre mains. *id.* — 3 fr. 75.
Id. *id.* en quatuor. *id.* — 3 fr. 75.
Id. *id.* deux violons. — 3 fr. 75.
Id. *id.* deux flûtes. — 3 fr. 75.
Id. *id.* deux flageolets. — 3 fr. 75.
Ouverture du *Philtre*, orchestre. — 12 fr.
Czerny. Op. 247. Trois fantaisies sur *Diavolo*, pour piano. nos 1, 2, 3. Chaque : 5 fr.
— *Id.* Les mêmes, à quatre mains. — 5 fr.
Airs du *Dieu et la Bayadère*, quat. pour violon, 2 suites. Ch. 12 f.
Id. *id.* *id.* quatuor de flûtes. *id.* — 12 fr.

Chez Troupenas, rue Saint-Marc, n. 21.

Airs favoris du *Pirata*, variés pour piano et violon, par A. Sowinski et Launer. Op. 23. — 7 fr. 50.
Variations et final sur des motifs de *la Sonnambula* de Bellini, par A. Fessy. Op. 34. — 6 fr.
Quadrille de contredanses sur des motifs de *la Sonnambula* de Bellini, par Henri Lemoine. — 3 fr. 75.

Tous les morceaux détachés pour le chant, ainsi que la partition du *Pirata* de Bellini, sont en vente à la même adresse.

Chez Launer, boulevard Montmartre, n. 14.

L'*Abeille musicale*, journal de chant, continue toujours de paraître avec succès. La cinquième livraison de la quatrième année se compose de *Gais matelots* de Mme Pauline Duchambge, et du *Lazzarone* d'Edmond Bruguière.

Ces deux charmantes productions sont extraites de l'*Album* de 1832.

Chez Romagnesi, rue Vivienne, n. 21.

Le Troubadour des Salons, journal de chant.

Il paraît tous les premiers de chaque mois un cahier contenant trois romances à une ou deux voix, ornées de lithographies, choisies parmi nos compositeurs les plus en vogue, tels que Bruguière, Panseron, Amédée de Beauplan, Berton fils, Voisel, L'Huilier, Mme Duchambge, etc. Le prix de l'abonnement, avec piano, 20 fr., et avec guitare, 10 fr. par an.

Les lettres et envois d'argent, que l'on peut effectuer par un mandat sur la poste, doivent être adressés franc de port chez M. Meissonnier, boulevart Montmartre, n. 16.

Bijoux a la Mallibran. Trois fantaisies pour le piano-forté, sur les airs les plus favoris chantés par Mme Malibran à Paris et à Londres par J. Moschelès, nos 1, 2 et 3. Chaque, 6 fr.
— *Fantaisie brillante sur Napoléon*, cantate de Neukomme, et *la Mer*, romance du même auteur pour le piano-forté, par J. Moschelès. Prix : 6 fr.
— *La Gaîté*, rondo brillant pour le piano-forté, composé par J. Moschelès; œuvre 85. Prix : 6 fr.
— Souvenir d'*Anna Bolena*, fantaisie dramatique pour le piano, sur une cavatine chantée par Rubini, dédiée à MM. M.-J. Harvey par Moschelès; œuvre 86. Prix : 6 fr.

A Paris, chez *Maurice Schlesinger*, rue de Richelieu, n. 97, et à l'*Agence générale de la musique*, rue du Helder, n. 13.

AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE,

Rue du Helder, n° 13.

A VENDRE.

Un piano à queue, d'occasion, à six octaves et demie, d'une très grande solidité et fort bien conservé. On donnerait cet instrument à un prix très peu élevé.

S'adresser à l'*Agence générale de la musique*, rue du Helder, n° 13, où l'on peut voir et essayer l'instrument.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VI^me ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 2.

Condit. de l'Abonnem.		
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le SAMEDI de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 11 FÉVRIER 1832.

Division des matières: Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

ACOUSTIQUE ET MUSIQUE.

Septième lettre à M. FÉTIS.

Monsieur,

J'ai terminé ma lettre précédente par cette proposition :

Dans la nature, la musique n'existe que par l'homme; sans l'homme, mais organisé pour elle, il n'y en aurait point.

En effet, tandis que la nature, si riche en fleurs, en minéraux, en êtres vivans de toutes couleurs, de toutes dimensions, de toutes formes, fournit au peintre, au dessinateur les modèles précis d'objets qu'ils aiment à reproduire, le musicien ne trouve dans la nature simple, livrée à elle-même, que des sons vagues, indéterminés dans leur intonation, leur réunion, leur mesure, formant, en un mot, non de la musique, mais du *bruit*.

Lorsque l'industrie de l'homme commence, lorsqu'il fait des tubes de bois ou de métal dans lesquels il jette un courant d'air rapide, il entend pour la première fois un son précis, un son musical, qui ensuite, selon les modifications du souffle excitateur, peut passer à l'octave, même à la quinte, même à la tierce majeure. L'accord parfait, produit ainsi ou par les dédoublemens du son d'une cloche, est toute la musique naturelle. Pour avoir la gamme, les accords qui l'accompagnent, les transitions qui la promènent, la mélodie et ses dessins, l'harmonie et ses formes, la mesure et ses lois, pour avoir, en un mot, de la musique, il faut d'abord que l'homme l'entende en lui-même, et ensuite l'exprime hors de lui-même pour la transmettre à ses semblables. Puisque les modèles du musicien n'existent pas antérieurement à ses travaux comme les modèles du peintre, il est évident que c'est le musicien lui-même qui les fournit.

Mais, ainsi que je l'ai observé dans ma lettre précédente, que de temps et de faveurs de la civilisation n'a-t-il pas fallu à l'organisation humaine pour qu'elle devînt en état de fournir seulement la gamme à la nature; et depuis l'époque où ce type musical a été senti, exprimé, que de tâtonnemens, d'ébauches n'a-t-il pas fallu encore aux peuples privilégiés, aux Italiens, aux Allemands, aux Français, pour amener la musique au degré de richesse qu'elle nous montre aujourd'hui? C'est vous surtout, monsieur, vous dont l'érudition musicale est si étendue, le goût si pur, l'esprit si judicieux, c'est vous qui, bien mieux que moi, et je ne crains pas d'ajouter, mieux que personne, pourriez tracer didactiquement l'histoire chronologique de la musique. Vos articles récens sur les écoles d'Italie sont déjà un document si précis et si abondant! Permettez-moi seulement de donner ici quelques développemens à une réflexion que vous avez plusieurs fois indiquée, et qui rentre plus particulièrement dans le sujet de ma lettre.

De nos jours, c'est d'abord par la puissance de conception que s'est signalé le progrès immense de la musique. Des modèles en musique dramatique sont sortis de la pensée des Grétry, des Gluck, des Mozart, des Sacchini, des Rossini. Il a fallu ensuite un progrès de plus dans l'organisation humaine pour que ces chefs-d'œuvre trouvassent des artistes qui pussent les rendre et des auditeurs qui pussent les apprécier.

Même destinée pour les grandes compositions en musique instrumentale. Celles de Boccherini, d'Haydn, de Mozart, déposées d'abord sur le papier, ont semblé quelques momens y demeurer stériles. Les essais d'exécution sont ensuite venus, se sont graduellement perfectionnés. Les symphonies de ces grands maîtres, et plus encore celles de Beethoven, n'ont existé en réalité que depuis quelques années, et dans la salle du Conservatoire français; et c'est surtout l'un de nos contemporains, c'est Baillot qui a conduit ses élèves à leur don-

ner l'existence. Ecoutez ce grand artiste dans ses soirées musicales : c'est le génie de sentiment qui fait plus qu'interpréter dignement le génie de création ; Baillot, par un talent admirable que dirige un art profond d'employer toujours à propos la vigueur sublime et l'exquise délicatesse, Baillot perfectionne les conceptions musicales de Boccherini, d'Haydn, de Mozart, comme Talma, venu si long-temps après Corneille et Racine, perfectionnait les conceptions dramatiques de ces grands poètes; c'est que la poésie, comme la musique, loin d'être donnée à l'homme par la nature, a besoin, pour exister dans la nature, que l'homme y existe, mais profondément sensible, vivement développée. Il y a cette différence qu'à un certain terme de développement la raison et le savoir entrent dans la nature humaine, et qu'alors il n'y a plus dans le genre des idées que le poète met en œuvre ce vague, cet indéfini qui en font le charme ou même le caractère; l'imagination poétique perd ses alimens.

Au lieu qu'il est essentiel aux idées musicales de conserver toujours le caractère poétique, le charme du vague et de l'indéfini. Le philosophe le plus raisonnable, le plus éclairé peut être musicien avec chaleur, peut écouter de la bonne musique avec délices; c'est alors comme une autre atmosphère qu'il respire, atmosphère où tout se meut, se transforme, se renouvelle sans cesse.

Hâtons-nous d'ajouter que, semblables à celles qui s'opèrent dans l'atmosphère terrestre, ces transformations rapides sont soumises à des lois, sont le fruit d'actions vives, mais dirigées par des principes invariables, par les principes qui, dans toutes les autres classes de faits, conduisent les opérations de la nature, mais avec plus de calme et de lenteur. La musique est le domaine principal de ce que les physiciens nomment l'*équilibre mobile*, c'est-à-dire l'équilibre qui en quelque sorte serpente sans cesse, car, en parcourant l'espace, alternativement il se suspend et se rétablit. En musique, l'état d'équilibre, c'est l'*accord* des sons; les suspensions de l'équilibre, ce sont les *dissonances* qui enchaînent et ramènent les accords. Au moment où un accord arrive, nous entrons par son moyen en repos organique, ce qui est une sensation très douce ; mais ce repos ne peut être que d'un instant, car dans les élémens de l'accord même se trouvent une ou plusieurs provocations aux dissonances. L'accord fondamental, par exemple, l'accord parfait *ut*, *mi*, *sol* n'est pas plus tôt en nous, que les deux sons *mi* et *sol* produisent dans notre sens intime leurs quintes respectives *si*, *ré*. Nous délaissons la quinte *si*, parce qu'elle forme avec la tonique *ut* une choquante dissonance. Il n'en est pas de même de la quinte *ré*; nous la conservons dans notre sens intime, parce que, avec la tonique *ut*, elle forme une *seconde majeure*, dissonance qui est presque un accord. Les deux termes de cette seconde majeure, *ut*, *ré*, ont un harmonique commun *fa* ♯ qui est à la fois triton de la tonique et tierce majeure de *ré*; nous entendons ainsi dans notre sens intime ces trois sons : *ut*, *ré*, *fa*♯, qui nous entraînent rapidement vers la gamme de *sol*; là, nous trouvons de nouveau le repos de l'équilibre, et presque aussitôt nous nous en écartons pour *moduler* vers d'autres termes de repos.

Dans d'autres momens l'accord parfait *ut-mi-sol*, au lieu d'appeler en nous la modulation vers la quinte *sol*, l'appelle vers la quarte *fa*; et voici comment il procède : le son *si*♭ est à la fois tierce mineure de *sol*, fausse quinte de *mi*, et septième mineure ou seconde majeure d'*ut*; c'est par conséquent dans l'accord d'*ut* presque un son de famille : les trois sons *ut-mi-sol* se réunissent pour le demander à la puissance de combinaison. Or, il n'est point d'oreille musicale qui en entendant cette succession *ut-mi-sol-si*♭ ne prenne du plaisir, et cependant ne sente que ce n'est point là une station organique; elle aspire à entrer en plein repos, c'est-à-dire à entendre un accord parfait; c'est aussi ce qui lui procure ce nouveau son *si*♭, car il procure sa quinte *fa*, laquelle produit sa tierce majeure *la*, et le son *ut* s'accommodant très bien, et du son *fa* dont il est la quinte, et du son *la* dont il est la tierce mineure, l'accord parfait *fa-la-ut* se trouve constitué au gré de l'organe qui a demandé à la fois du changement et du repos.

Supposons maintenant que notre organe reçoive l'accord parfait *mi-sol*♯*-si*, et qu'il y ajoute, comme dans le cas précédent, la septième mineure *ré*, il entend en lui-même l'accord de septième *mi-sol*♯*-si-ré*, qui le conduit à l'accord parfait majeur *la-ut*♮*-mi*; mais dans cet accord parfait il sent qu'il peut baisser la tierce *la-ut* d'un demi-ton, et rendre ainsi mineur ce même accord; il sent encore qu'il peut s'interdire le choix et se contraindre à recevoir l'accord parfait mineur *la-ut*♮*-mi* à la suite de l'accord de septième *mi-sol*♯*-si-ré*. Pour cela, il n'a qu'à élever le *mi* d'un demi-ton, en faire un *fa*, ce que l'harmonie lui permet, car, en plaçant ces quatre sons dans l'ordre suivant : *sol*♯, *si*, *ré*, *fa*♮, il forme une succession continue de trois tierces mineures. Cette succession produisant l'accord de *septième diminuée*, est encore source de plaisir, mais non de repos organique; elle appelle, comme la précédente, l'accord parfait de *la*, mais de *la* mineur, parce que le *fa*♮ fait partie de la gamme de *la* mineur et non de la gamme de *la* majeur.

Je ne saurais entrer ici dans le détail de toutes les combinaisons musicales qui promènent successivement notre sens intime d'une station organique à une autre, ou d'un accord à un autre accord; je me borne à présenter les exemples les plus simples, parce qu'ils sont les plus propres à faire connaître, non-seulement les lois de cette succession, mais le lieu où elles s'opèrent. C'est en nous; je viens de le montrer pour les modulations à la *dominante* et à la *sous-dominante* majeure ou mineure. Ces modulations, les plus simples de toutes, ne nous sont jamais présentées directement par la nature; c'est nous qui en avons fait présent à la nature, avec invitation de nous les représenter par les voix et les instrumens.

Voici deux autres institutions musicales presque aussi simples, presque aussi fondamentales, qui originairement émanent de notre sens intime.

Dans le siècle dernier, Romieu et Tartini découvrirent ensemble, sans s'être concertés, que, s'ils faisaient sonner ensemble deux cordes ou deux tubes formant une dissonance, on entendait dans le grave leur harmonique commun et renversé. Sans doute ces deux sons produisent également leur harmonique supérieur; mais c'est seulement de leur harmonique grave que nous pouvons éprouver la sensation d'une manière appréciable. Or, que pouvons-nous sentir, si ce n'est des êtres matériels avec lesquels nous soyons en contact? Et lorsque l'être matériel que nous sentons n'a point hors de nous sa source directe, où peut se trouver cette source, si ce n'est en nous-mêmes?

L'harmonique commun de deux sons dissonans, ce troisième son qui n'a point, comme les deux sons générateurs, sa source hors de nous, se fait donc en nous. C'est notre vitalité organique qui, recevant ensemble ces deux sons, les mettant en expansion féconde, fait jaillir de leur sein leurs globules harmoniques, et fournit ainsi à la puissance d'équilibre les élémens d'une combinaison nouvelle. La puissance d'équilibre choisit pour former cette combinaison ceux de ces globules transpirés qui vibrent avec le plus de concordance. Son but est toujours d'amener le plus aisément, le plus rapidement possible, l'accord ou le repos.

Et, comme l'on voit, c'est par entremise conciliatrice qu'elle procède. Ce n'est point brusquement et sans *transition* que la puissance d'équilibre nous fait passer d'une station organique à une autre, d'un accord à un autre accord. L'exemple suivant le démontre encore.

La succession des quintes justes, *ut-sol, ré-la, mi-si*, ne peut être supportée, et la raison en est importante à remarquer. Entre les deux accords *ut-sol, ré-la* qui se complètent chacun par l'intercalation de la tierce, et deviennent *ut-mi-sol, ré-fa-la*, il n'y a point un seul son qui appartienne en même temps aux deux accords: il n'y a donc point entre eux de note-*lien*, de *pivot* d'équilibre; en nous la succession brusque de ces deux accords fait incohérence ou même choc réciproque, au lieu de faire modulation. Que fait notre sens intime pour *sauver* cette collision qui le fait souffrir? Il élève le son *ut* d'un demi-ton, ce qui ne l'empêche pas de concorder encore avec *mi*, dont il devient la tierce mineure, et avec *sol*, dont il devient le triton. Le nouvel accord *ut♯-mi-sol* appelle en nous le son *la* comme complément, parce que ce son *la* consonne à la fois avec *ut♯*, dont il est la sixte mineure, avec *mi*, dont il est la quarte, et même avec *sol*, dont il est la seconde majeure. Or, ce même son *la* est la quinte juste de *ré*; il appartient déjà, et au degré le plus concordant, à l'accord *ré-fa-la;* il l'unit à l'accord de transition *ut♯-mi-sol*, et, par celui-ci, à l'accord primitif *ut-mi-sol.*

Semblable artifice conduira du second accord parfait *ré-fa-la* au troisième *mi, sol, si*, et ainsi de suite; l'échelle *chromatique ut, ut♯, ré, ré♯, mi, fa, fa♯*, etc., se trouve ainsi instituée par notre sens intime pour fournir successivement des pivots d'équilibre à la marche d'harmonie qui veut placer un accord parfait sur chacun des sons de l'échelle *diatonique.*

Voilà donc généralement la direction du mouvement musical: tout accord tonique, tout accord parfait appelle en nous, par transition, l'une de ses dissonances les plus rapprochées; et celle-ci, qui appartient déjà à un autre accord parfait, provoque le changement de tonalité, afin de nous faire arriver à une nouvelle station organique. C'est nous ensuite qui, au gré de nos besoins plus ou moins pressans de changement ou de repos, choisissons les dissonances qui dilatent plus ou moins la transition, et amènent la cadence tonique plus tôt ou plus tard par une voie plus directe ou plus détournée. A cet égard, les procédés à notre disposition sont indéfiniment variés, et les compositeurs les plus ingénieux, les plus aimables, les Auber, les Boieldieu, les Rossini, les Meyerbeer, sont ceux qui savent puiser avec le plus de discernement et de grace dans cette variété indéfinie. Mais n'oublions pas que leur privilége est bien moins le savoir qu'ils ont acquis que leur organisation native, organisation qui leur donne la faculté de concevoir, d'entendre d'abord en eux-mêmes le concert des successions harmoniques et des mélodies qu'ils reproduisent ensuite, et qui, dans leur sens intime, sont nées les unes des autres par un enchaînement réciproque.

Dans ma lettre suivante, je développerai ce rapport de l'harmonie avec la mélodie.

AZAÏS.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

TÉRÉSA,

Drame en cinq actes, de M. ALEX. DUMAS.

Ouvrir de nouveau le théâtre de l'Opéra-Comique, après tant de clôtures forcées de ce malheureux spectacle, n'était pas difficile; lui donner une existence durable est moins aisé. Le découragement des compositeurs a fait tomber la plume de leurs mains; M. Laurent n'a trouvé aucun ouvrage prêt à sa prise de possession, et s'est vu menacé de laisser écouler près des deux tiers de ce qui restait de bonne saison théâtrale sans pouvoir offrir de nouveauté au public. Cette difficulté, sans doute, aurait dû entrer dans ses prévisions avant qu'il se chargeât de l'entreprise de l'Opéra-Comique : il paraît n'y avoir pas pensé, et ce n'est qu'après avoir commencé ses fonctions de directeur qu'il s'est aperçu de l'embarras qui le menaçait. Pour en sortir, un seul moyen s'est offert à lui; moyen désastreux, selon moi, mais dans lequel il a eu confiance. Il consistait à faire tourner au profit de l'entreprise de M. Laurent un drame de M. Dumas, destiné dans l'origine à relever le théâtre des Nouveautés. Habitué aux succès populaires, M. Dumas offrait une espérance de bonne fortune au nouvel entrepreneur de l'Opéra-Comique; mais il s'agissait d'une innovation qui n'était pas sans danger. Jouer le drame au théâtre de la rue Ventadour, le drame sans musique, c'était renoncer en quelque sorte au privilége qui y est attaché; c'était blesser les intérêts des auteurs qui travaillent pour ce théâtre et qui y trouvent leur existence; c'était, dans le cas de la réussite complète du drame, porter le découragement dans l'ame des acteurs de l'opéra; c'était enfin faire de la musique l'accessoire d'un spectacle où elle doit tenir la première place. Pour affaiblir la première impression de cette innovation, M. Laurent a imaginé de faire ajouter quelques morceaux de musique à la pièce de M. Dumas; mais cet auteur n'a pas l'habitude de laisser dans ses pièces des scènes vides où l'on puisse placer des hors-d'œuvres; il n'y eut pas moyen de faire à sa pièce le déguisement qu'on avait projeté, ni de réaliser le titre de drame lyrique qu'on voulait lui donner. Ce déguisement, d'ailleurs, ne pouvait tromper personne; aussi les auteurs d'opéra-comique n'en furent-ils pas moins en garde contre le danger qui les menaçait. Par l'intermédiaire de leur commission permanente, ils provoquèrent des explications que M. Laurent leur donna, en déclarant que l'essai qu'il voulait faire n'avait d'autre objet que d'attirer le public à l'Opéra-Comique, et de donner les moyens d'attendre les nouveaux opéras qu'on préparait; que ce ne serait pas un précédent pour l'avenir, et qu'aucun autre drame ne serait joué après *Térésa*. A ces conditions, les auteurs ne voulant pas qu'on leur reprochât un jour d'avoir refusé leur appui à une entreprise nouvelle, et de l'avoir privée des ressources sur lesquelles elle comptait pour sa prospérité, ont donné leur consentement à la représentation de la pièce nouvelle de M. Dumas.

Cette pièce a été jouée lundi dernier par des acteurs pris en dehors de l'Opéra-Comique, à l'exception de Féréol, de Génot et de Mlle Bultel. *Térésa* est un drame comme sait en faire M. Dumas. Le sujet est hardi, entaché d'immoralité comme *Antony* et la plupart des autres ouvrages du même auteur; mais il offre des situations dramatiques. Arthur de Savigny, voyageant à Naples, a sauvé *Térésa* et sa mère des dangers d'un tremblement de terre; puis il s'est enflammé d'une passion violente pour celle qui lui doit la vie, et a su lui inspirer un amour non moins vif. Des considérations de fortune et la volonté des parens de *Térésa* séparent les deux amans. Arthur revient en France. Ses amis veulent le marier et lui proposent la fille du baron Delaunay, ancien colonel du temps de l'empire. Il refuse d'abord; puis il s'attache à Amélie d'une tendre amitié, s'habitue à l'idée du mariage projeté, et finit par y consentir. On n'attend pour célébrer le mariage que le retour de M. Delaunay, qui vient de faire un voyage en Italie, qui s'y est marié, et qui ramène avec lui sa nouvelle épouse. A son arrivée, il présente celle-ci à sa fille, à son ami Duleau, à son gendre. Quelle est la surprise et la douleur de ce dernier! cette femme n'est autre que *Térésa*. Sa passion se rallume; pour s'y soustraire, il ne voit que la fuite; mais *Térésa* l'arrête, l'oblige à épouser Amélie pour le fixer près d'elle, et prépare ainsi l'abîme où elle doit tomber avec lui. *Térésa* finit par céder aux désirs de son amant; Amélie s'aperçoit de la passion qui préoccupe l'esprit de son mari; la jalousie s'empare de son ame. Elle a remarqué qu'il reçoit des lettres qu'il presse sur son cœur et qu'il cache soigneusement : elle a découvert le lieu où il les dépose; l'idée de s'en emparer et d'éclaircir ses doutes la tourmente. Laure, son amie, l'engage à y céder et à la charger du soin de lire cette correspondance. Amélie apporte avec empressement le

portefeuille ; mais au lieu de Laure c'est son père qu'elle trouve. Celui-ci s'est aperçu de ses chagrins; il lui arrache son secret, la gronde de son imprudence et se fait remettre les lettres. On devine quel secret il y découvre. Sa douleur, sa rage n'ont point de bornes. Cependant il veut sauver l'honneur de Térésa et le sien; mais il veut la mort de celui qui l'a outragé. Il ne faut qu'un prétexte pour une querelle; il saisit le premier qui se présente, insulte Arthur de manière à rendre un duel inévitable. Le moment du combat est choisi; mais sa fille vient apprendre à son père qu'elle a acquis la certitude de devenir mère. Le vieillard se résout à sacrifier son ressentiment et même son honneur *pour ne pas faire sa fille veuve et son petit-fils orphelin.* Renfermant dans son sein ses ressentimens, Delaunay cache le véritable motif de son emportement, fait des excuses à son gendre, et n'exige de lui qu'une chose, qu'il parte pour se rendre à son poste diplomatique. Arthur essaie de résister, la colère de l'époux se rallume; on veut une explication, il la donne, mais complète, terrible; il sait tout. Il n'y a plus à balancer, il faut partir : Arthur part. Mais Téréza a tout entendu; elle ne veut point vivre déshonorée aux yeux de son époux; elle prend du poison, et vient expirer dans les bras du malheureux Delaunay.

Ce n'est point ici le lieu d'examiner cette pièce sous le rapport de ses qualités ou de ses défauts littéraires : telle n'est point notre mission; mais nous craignons que son succès d'argent ne réponde pas aux espérances de M. Laurent et ne justifie pas le changement de genre qu'il introduit au théâtre de l'Opéra-Comique, au moins incidemment.

Thèréza n'est point, comme le dit l'affiche, un *drame mêlé de musique,* car, à l'exception d'une ballade composée par M. Rifaut et chantée par Féréol, il n'y a de musique que dans les entr'actes, et cette musique se compose des ouvertures de *Stratonice,* de *la Flûte enchantée,* d'*Oberon* et du *Freyschütz.* L'orchestre, dirigé par Valentino, les exécute avec exactitude, mais sans beaucoup d'effet, parce que, par suite des défauts acoustiques de la salle Ventadour, les violons semblent toujours y être en nombre insuffisant.

— Plusieurs opéras nouveaux vont être mis à l'étude à l'Opéra-Comique. Parmi ces ouvrages, on cite *l'Angelus* de MM. Rey Dusseuil et Gide, *le Premier pas,* en un acte, dont M. Blangini a composé la musique, un opéra en trois actes de M. Batton, une farce de carnaval et plusieurs autres. On va remettre aussi au même théâtre le petit opéra des *Sœurs Jumelles,* de M. Fétis, dans lequel on entendra MMmes Clara et Martinet.

THÉATRE ITALIEN.

IL PIRATA,

Opéra en deux actes, de Bellini.

De tous les opéras écrits jusqu'ici par Bellini, *le Pirate* est celui qui a obtenu le succès le plus décidé en Italie. Il fut écrit à Milan en 1827, et depuis lors il a été joué partout, et partout il a été reçu favorablement. Il n'est pas moins heureux en ce moment à Paris; mais c'est surtout au talent admirable de Rubini qu'il faut attribuer sa bonne fortune. Le goût est plus sévère à Paris qu'en Italie, et bien des opéras admirés à Milan, à Naples ou à Venise, ont été mal reçus aux théâtres Louvois et Favart. Non moins passionnés peut-être que les Italiens pour les objets de notre admiration, nous différons d'eux en ce que nous admirons avec moins de facilité. *Le Pirate* n'est sans doute pas une composition dépourvue de mérite, mais ce mérite a été exagéré et ne justifie pas les éloges qu'on lui a donnés.

L'ouverture est d'une faiblesse singulière et ne semble pas appartenir au drame de Romani; on serait tenté de croire que c'est l'ouverture de quelque petit opéra-comique, tant le style en est mesquin et les proportions écourtées; la facture en est même fort négligée. Enfin, sous quelque aspect qu'on le considère, on est forcé d'avouer que c'est une composition au-dessous du médiocre.

La scène de l'introduction, où le peuple contemple avec effroi le naufrage du vaisseau du *Pirate,* était un beau thème de musique forte et expressive; Bellini l'a manquée complètement. On n'y trouve ni énergie, ni élévation dans les idées. En général le défaut le plus remarquable de Bellini est de manquer de force et d'haleine. Sa pensée est courte; on dirait qu'il craint de se perdre en développant ses idées, et malheureusement celles-ci sont souvent communes.

La cavatine de Rubini (*Nel furor delle tempeste*) est assez jolie, mais elle est fatigante pour le chanteur, parce qu'elle est écrite presque constamment dans les cordes hautes de la voix de ténor. Rubini lui-même, malgré la puissance de ses moyens, s'y fatigue plus que dans tout le reste de son rôle.

La cavatine d'Imogème (*Lo sognai ferito e sanguine*), chantée par Mme Schrœder-Devrient, n'a rien de remarquable. Le chœur de pirates dont elle est suivie a beaucoup de réputation en Italie; il y a en effet du naturel et de la franchise dans le ton de ce morceau, mais il est entaché du même défaut que le reste de l'opéra; il manque de développement, et roule presque en entier sur la répétition d'une seule phrase.

Le duo d'Imogène et de Gualtiero (*E desso tu sciagurato*) est certainement le meilleur morceau de l'opéra; on y trouve plus de force et plus d'étendue que dans les autres morceaux. La scène est bien sentie, les personnages s'expriment comme ils doivent le faire. Ce duo survivra vraisemblablement à l'opéra de Bellini.

L'air chanté par Santini (*Si vincèmmo*) n'est ni bon ni mauvais; c'est une sorte de lieu commun sans importance et sans effet; mais le quintetto qui le suit est d'un assez beau caractère, et le final contient des beautés dramatiques qui assurent à Bellini une place honorable dans la jeune école italienne.

Le deuxième acte du *Pirate* me paraît plus riche en idées heureuses que le premier Le duo *Tu m'apristi in cor ferita*, le trio, *Vieni, vieni, archiam pe' mari*, et l'air *Tu vedrai la sventurata*, ont de l'expression et ne manquent pas d'énergie. Le seul reproche qu'on peut adresser à Bellini, à l'égard de ces morceaux, est relatif à l'uniformité de couleur et de caractère. Il affectionne les tons en mode mineur et en fait abus.

La musique du *Pirate* obtiendra sans doute quelque succès dans le monde musical, mais l'exécution de Rubini et même de madame Schrœder-Devrient y aura beaucoup contribué. Admirable, prodigieux sous tous les rapports, Rubini donne par sa puissante exécution de l'effet à la musique la moins remarquable par elle-même. Quant à madame Devrient, elle a fait, comme je l'ai déjà dit, de grands progrès et chante son rôle d'Imogène avec beaucoup d'expression. Santini a écouté mes conseils; il chante avec moins de lourdeur son air du premier acte; enfin l'exécution générale de l'ouvrage s'est améliorée, et le succès est décidé. Il y avait affluence d'amateurs aux deuxième et troisième représentations.

— Madame Casimir, qui a quitté l'Opéra-Comique, va débuter au théâtre italien dans le rôle de *Ninetta* de la *Gazza Ladra*. L'entreprise est hardie; le résultat en sera curieux.

Le 22 de ce mois il sera donné au bénéfice de Rubini une représentation de *Comingio*, opéra de Fioravanti, et des *Cantatrice Villane* du même compositeur. Cette représentation sera fort intéressante, et ne peut manquer d'attirer beaucoup de monde.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

PREMIER CONCERT (8 FÉVRIER).

Les craintes des amis de l'art musical ne se sont pas réalisées : les concerts si beaux du Conservatoire existent encore; le zèle des artistes a surmonté les dégoûts dont ils sont abreuvés, et n'a point cédé aux funestes influences d'un temps de révolution. Graces leur soient rendues de leur persévérant amour de leur art! nous lui devrons encore ces vives jouissances que procure l'exécution souvent parfaite des chefs-d'œuvre de la musique instrumentale.

Comme on l'a vu dans notre dernier numéro, peu de morceaux composaient le programme du premier concert de cette année. La symphonie en *la* de Beethoven et l'oratorio du même auteur, le *Christ au mont des Oliviers*, en étaient les principaux fondemens. Le premier de ces ouvrages, riche fantaisie d'une audacieuse imagination, que j'ai trop souvent analysé pour en parler ici de nouveau, a été rendu avec l'énergie prodigieuse qui distingue l'orchestre de la Société des concerts; mais peut-être aurait-on pu désirer plus de fini, plus de nuances, surtout dans le premier morceau. Il me semble aussi que la seconde partie du *scherzo* gagnerait de l'effet à être dite un peu plus lentement. Quant à l'*andante*, ravissant[1] et au final, on ne peut rien y désirer de plus, c'est la perfection de l'ensemble et du goût.

Quel que soit le respect qu'inspire le beau talent de Beethoven, il faut bien avouer que le *Christ au mont des Oliviers* est un ouvrage médiocre et au-dessous de la réputation de son auteur. La gêne des paroles et d'un sujet donné convenait peu au génie de cet homme extraordinaire : il n'était lui-même que lorsqu'il jouissait de toute sa liberté. La plupart des motifs de son oratorio sont communs, mesquins, mal disposés pour les voix, difficiles à chanter; l'instrumentation ne rappelle même pas le faire de l'homme qui a si bien manié l'orchestre dans ses autres productions. Les messes de Beethoven ne sont pas ses meilleurs ouvrages, mais son oratorio leur est fort inférieur. L'exécution qu'on en a faite au premier concert a laissé apercevoir beaucoup d'incorrections.

Ne serait-il pas possible qu'on renonçât à redire chaque année, et même plusieurs fois, le chœur des chasseurs d'*Eurianthe?* ce morceau est maintenant si connu, et tant de belles choses sont encore pour nous comme si elles n'existaient pas! On me répondra peut-être que le public aime ce chœur, et même qu'il veut le faire redire chaque fois? Je sais que le public du conservatoire même est enclin à de vieilles habitudes de mauvais goût français; il ne peut se défendre de ces *bis* destructifs de tout effet musical, malgré les avertissemens que je ne cesse de lui donner à cet égard; mais c'est aux

(1) M. Rieger vient d'arranger cet andante à quatre mains pour le piano : on le trouve chez Frey, place des Victoires.

commissaires de la Société des concerts qu'il appartient de redresser le goût et le jugement de l'auditoire en lui faisant entendre toutes les grandes et belles choses qui lui sont encore inconnues, au lieu de céder à ses préjugés. Il est un reproche qu'on peut faire aux concerts du Conservatoire; c'est de manquer de variété. Je ne sais quelle paresse est cause que le répertoire des concerts est composé d'un si petit nombre de morceaux, qu'on redit plusieurs fois chaque année les mêmes. Jamais on n'essaie d'y faire entendre convenablement les trésors de l'ancienne musique; les oratorios de Handel, le *David pénitent* de Mozart, les *Passion* de J. S. Bach, ou la *Messe* en *si* mineur de ce grand homme, merveilles du génie, ni aucune autre composition de l'ancienne école, et cependant il y a tant de belles choses à dire ! Ce fut toujours un défaut des Français d'avoir des admirations d'habitude en musique, et de borner les plaisirs que leur procure cet art.

M. Kalkbrenner est en possession de la faveur du public exigeant des concerts du Conservatoire, et justifie la préférence qu'on lui accorde par son beau talent d'exécution; talent qui me paraît aller toujours en se perfectionnant. J'ai si souvent donné des éloges à son jeu que je n'ai rien à ajouter à ce que dit : je n'apprendrais rien aux lecteurs de la *Revue musicale* en leur parlant de la perfection qui a brillé dans sa nouvelle fantaisie avec orchestre intitulé *le Rêve;* c'est comme compositeur que je veux considérer ici M. Kalkbrenner.

Soit système, soit disposition particulière, je ne suis point partisan de la musique imitative : j'ai développé à cet égard mes idées dans plusieurs articles de la *Revue*. La nécessité d'un programme pour faire comprendre les idées du compositeur me semble un défaut inséparable de ce genre de musique. A dire le vrai, je ne sais donc pas bien ce que M. Kalkbrenner a rêvé, mais je sais qu'il a pensé des choses fort agréables, et que sa fantaisie est de très bon goût. L'orchestre est bien marié à l'instrument principal; ses effets sont bien combinés, sans nuire au brillant du piano; les thèmes sont jolis et bien variés, enfin l'ensemble de la nouvelle composition de M. Kalkbrenner est fort satisfaisant. Cette fantaisie a été également bien rendue par le compositeur et par l'orchestre : elle a produit beaucoup d'effet.

FÉTIS.

RÉCLAMATION.

On nous prie d'insérer la réclamation suivante, relative à un de nos articles précédens sur l'*aéréphone* de M. Dietz.

« La *Revue musicale*, n° 51, du 28 janvier dernier contient dans un article relatif à l'*aéréphone de Dietz* une erreur qu'il importe de rectifier.

« L'idée de construire en France des instrumens sur le principe des physharmonicas inventés à Vienne, et de faire cesser par-là toutes les causes qui se sont opposées à ce qu'ils fussent répandus en France, n'appartient pas à M. Dietz, mais bien à MM. Grucker et Schott à Strasbourg; elle a été conçue et exécutée il y a trois ans; et MM. Grucker et Schott, associés pour la fabrication de ces instrumens, sous la raison de commerce de Grucker et Comp^ie., ont obtenu le 14 décembre 1829 un brevet d'importation et de perfectionnement [1]. »

Le dépôt de physharmonicas de leur fabrique a été établi chez M. Jouannin, rue Saint-Martin, n° 175, au premier.

Les artistes et amateurs y trouveront des instrumens de 4, 5 et 6 octaves à 500, 600 et 800 fr.

MUSIQUE POUR LE PIANO,

TIRÉE DE ROBERT-LE-DIABLE.

M. Maurice Schlesinger, éditeur de la belle partition de M. Meyerbeer, a voulu que les amateurs de tous les degrés de force eussent leur part dans les arrangemens qu'on a faits de ses divers fragmens, et dans les fantaisies, rondos et autres légères productions qu'elle a inspirés aux pianistes en vogue. M. Kalkbrenner s'est chargé du soin d'écrire pour les plus habiles, M. Jacques Herz a offert son tribut aux amateurs d'une force moyenne, M. Adam a pris en considération ceux qui viennent immédiatement après, et M. Karr a taillé sa plume en faveur des plus faibles. Rien n'y manque; il y a du *Robert-le-Diable* pour toutes les exigences, pour tous les goûts.

Un rondeau plein d'élégance et une fantaisie brillante ont été écrits par M. Kalkbrenner. Le nom de ce virtuose peut nous dispenser de donner des éloges à son travail; ses autres ouvrages sont assez répandus et ont obtenu assez de succès pour qu'on puisse juger d'avance de ce qu'il a pu faire. Aussi ne faut-il pas s'étonner de la vogue que les deux morceaux dont nous venons de parler ont obtenue dès leur apparition. L'imprimeur peut

(1) Ce n'est pas nous qui sommes dans l'erreur, mais bien MM. Grucker et Schott : si ces messieurs avaient consulté notre numéro de *la Revue musicale* du 28 décembre 1829, ils y auraient trouvé un article où nous avons rendu compte de l'*aéréphone* de M. Dietz, instrument exposé alors en public par ce facteur depuis plusieurs mois.

à peine suffire aux demandes réitérées qui arrivent de toute part.

Cinq airs de ballets, arrangés avec beaucoup de goût dans un style brillant et gracieux par M. Jacques Herz, composent le butin offert à l'avidité des pianistes par ce professeur distingué. C'est une collection dont le succès est certain, car, sans être difficiles, les divers morceaux qu'elle renferme offrent aux amateurs des occasions de briller à peu de frais et sans beaucoup d'études. Peu de temps s'écoulera avant qu'on trouve sur la plupart des pianos et dans toutes les parties de la France ces airs de ballets de *Robert-le-Diable* arrangés par M. Herz.

M. Adam est la Providence des amateurs qui aiment à redire sur leur piano les motifs des opéras nouveaux les plus remarquables ou les plus populaires. Sa *Mosaïque* sur les airs de *Robert-le-Diable*, composée de trois suites, contient une ample moisson de ces motifs qu'on entend à l'Opéra avec tant de plaisir, et qui y ramènent sans cesse une foule empressée. Cette mosaïque rappelle un genre de musique qui eut autrefois une vogue prodigieuse, et qu'on désignait sous le nom de *Pots-pourri*. M. Adam y enchaîne les thèmes avec goût et d'une manière assez naturelle pour qu'ils semblent être la suite nécessaire l'un de l'autre. On peut prédire d'avance une grande popularité à ces jolis recueils.

La fécondité de M. Karr est devenue proverbiale : il ne pouvait manquer de se sentir en verve à l'apparition de *Robert-le-Diable*. Il a ordinairement le mérite de l'à-propos, et arrive presque toujours le premier. Ses arrangemens ne sont pas prétentieux ; il n'y aurait pas de mal qu'ils le fussent davantage ; mais comme nous venons de le dire, son mérite consiste à être prêt avant les autres. Au reste, M. Karr a sa classe de lecteurs ; c'est presque une nécessité que de la musique de M. Karr sur un opéra nouveau.

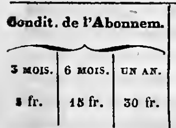
Bulletin d'Annonces.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VI^me ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 3.

Condit. de l'Abonnem.



3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le SAMEDI de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 18 FÉVRIER 1832.

Division des matières :

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

DU COMMERCE DE MUSIQUE.

Il n'est pas un seul amateur qui n'ait remarqué la bizarre coutume introduite dans le commerce de musique, laquelle consiste à indiquer sur le titre de chaque œuvre un prix fictif dont personne n'est la dupe, et qui ne sert qu'à indiquer, dans une certaine proportion, le prix réel de la chose dont il s'agit. Ce *prix marqué*, comme on l'appelle, n'est dans le fait qu'une dérision qu'il serait temps de faire disparaître du commerce de musique, car cette dérision est cause d'inconvéniens assez graves que je vais examiner. Depuis long-temps, le public s'élève avec raison contre cet abus et l'espèce de brigandage commercial auquel il donne lieu; mais il ignore que lui-même a produit cet abus, qu'il le perpétue, et qu'il en augmente sans cesse les conséquences. Cette proposition pourra paraître au moins singulière; je crois cependant pouvoir en démontrer la réalité.

Il fut un temps, et le temps n'est pas encore loin de nous, où le prix marqué sur la musique était celui que devait payer le consommateur. Alors l'éditeur calculant les chances de succès et de perte résultant de ses publications, fixait ce prix d'après une base uniforme et raisonnable; ainsi je vois d'anciennes éditions de concertos de Viotti marquées au prix de 4 livres 4 sols; l'œuvre 50 de Haydn, contenant six quatuors de près de 120 planches, était marqué 9 francs; les partitions des anciens opéras-comiques étaient à 12 francs; et plus tard, les partitions énormes de *Lodoiska*, d'*Euphrosine*, de *la Caverne*, furent cotées au prix de 36 fr. Les airs d'opéras qui n'avaient pas plus de quatre pages se vendaient toujours 1 franc 4 sous, et les feuilles de guitare qui n'avaient que deux pages, 6 sous. Pendant quarante ans environ, ces prix se maintinrent dans les mêmes proportions. Alors les éditeurs de musique se faisaient une remise mutuelle de cinquante pour cent, qui se balançait à la fin de l'année de manière à ne donner guère d'autre bénéfice que celui d'un écoulement plus facile des publications de chacun. Quant aux marchands de province, cette remise de cinquante pour cent était destinée à solder les frais de loyer, de commis, de patente, de transport, de correspondance, et à leur procurer des moyens d'existence. Eux-mêmes faisaient une remise de vingt-cinq pour cent aux professeurs qui leur procuraient une vente abondante, et cela était équitable puisque le professeur faisait lui-même une sorte de commerce de seconde main. A Paris, ces remises de professeurs étaient de vingt, de vingt-cinq ou de trente pour cent.

Qu'arriva-t-il? Les amateurs, qui sont les véritables consommateurs de la musique, et qui en définitive doivent la payer son prix, ces amateurs, dis-je, finirent par savoir qu'il se faisait une remise sur le prix marqué, et voulurent en jouir: ils l'exigèrent de leurs maîtres ou même s'adressèrent directement aux marchands, en leur faisant remarquer que n'y ayant point d'intermédiaire entre eux, il était juste qu'ils profitassent du bénéfice qu'aurait fait un tiers. Juste! cela ne l'était point, car le consommateur doit toujours payer le prix de la chose et laisser le bénéfice au commerçant ou au courtier qui en vivent, et qui y trouvent le salaire de leur temps ou l'intérêt de leur argent et la compensation de leurs pertes. C'est pour n'avoir point compris ce principe que les amateurs de musique ont donné lieu à l'abus qui est l'objet de cet article.

Si les marchands l'avaient mieux entendu, et s'ils eussent bien compris leurs véritables intérêts, ils auraient résisté aux prétentions des amateurs; mais la crainte de manquer la vente, et surtout de voir leurs confrères accueillir les propositions qu'ils auraient rejetées, les détermina à y accéder eux-mêmes; dès lors il n'y eut plus de terme où l'on dût s'arrêter. Les pro-

fesseurs se voyant privés de la remise qui leur était due, puisqu'ils devaient la partager, en exigèrent une plus forte. Le marchand ne put la faire sans que la sienne ne fût augmentée, et l'éditeur ne put satisfaire toutes ces prétentions qu'en haussant le prix marqué; ce qui rétablit pendant quelque temps l'équilibre, et fit que les amateurs payèrent dans le fait la musique aussi cher que s'il n'y avait pas eu de remise. Mais ce qui avait eu lieu une fois devait se représenter toujours : après la remise du quart sur le prix marqué, le public la voulut avoir du tiers, puis enfin de la moitié, et toujours les justes prétentions des intermédiaires s'augmentèrent, et toujours l'éditeur enchérit le prix de sa musique. De là vint que non-seulement les amateurs ne payèrent pas moins cher, mais que leur consommation se trouva même augmentée. En effet, les proportions étant rompues, il arriva que les compositeurs élevèrent leurs prétentions pour le prix de leurs manuscrits en raison de celui qui était indiqué sur leurs ouvrages; de là la nécessité d'exagérer encore celui-ci. Quelques faits particuliers serviront à démontrer que, loin de gagner à toutes ces remises, le public y a beaucoup perdu.

J'ai dit qu'un œuvre de six grands quatuors n'était marqué autrefois que 9 fr.; mais quand le prix s'éleva en raison des remises, on trouva convenable de ne plus publier que des œuvres de trois quatuors, de trois sonates ou de trois quintettes. Le prix de la même quantité de musique ne fut donc pas augmenté graduellement en raison des remises; il fut doublé tout à coup. On ne s'arrêta pas en si beau chemin. Une certaine pudeur empêchait les éditeurs d'augmenter le prix marqué des ouvrages en raison de leur importance; on préféra diminuer le volume de ceux-ci. Ainsi, on finit par en venir à ne plus publier que des quatuors ou des quintettes séparés, en sorte qu'un œuvre se compose maintenant d'un seul morceau, et ce morceau est marqué aussi cher que l'était autrefois un volume six fois plus considérable. En effet, un seul quatuor ou quintetto est marqué maintenant au prix de 9 ou 10 fr.; en sorte que six de ces quatuors représentent maintenant une somme de 54, de 60, ou même de 72 fr., prix marqué, c'est-à-dire six ou huit fois plus que le prix marqué de la même quantité de musique il y a quarante ans. Le prix moyen de la partition d'un opéra-comique, *le Prisonnier*, par exemple, était de 24 fr.; la moindre partition est maintenant cotée à 75 ou 80 fr., et lorsque le volume est considérable, ce prix s'élève à 125 fr. et même plus; les parties séparées sont marquées de la même somme, en sorte que la partition et les parties d'un de ces opéras représentent 250 ou 300 fr., ce qui est hors de toute proportion avec le prix ancien, lorsqu'il n'y avait pas de remise.

Eh! qu'on ne s'y trompe pas; cette bizarrerie d'un prix fictif qui va toujours élevant le prix réel n'a pas seulement pour inconvénient d'attaquer la bourse des consommateurs, de déprécier en réalité la musique, et d'introduire dans le commerce des produits de cet art une véritable mystification; elle a aussi des résultats funestes pour l'art. Les éditeurs, retenus par une certaine crainte qui ne leur permet pas d'indiquer sur des ouvrages considérables un prix proportionnel à celui des bagatelles, ont pris peu à peu l'habitude de ne publier que des choses de peu d'importance, qui leur occasionnent des dépenses moindres et qui produisent davantage. De là est venu l'anéantissement de presque toute la grande musique. A ces œuvres de trois ou de six sonates de Cramer, de Dussek, de Steibelt ou de Clementi ont succédé des airs variés et des fantaisies dont le moindre défaut est de reproduire sans cesse les mêmes formes; les quatuors et les quintettis ont presque entièrement disparu sans être remplacés, si ce n'est par des airs et des ouvertures d'opéras arrangés. Pour publier leurs compositions de musique sacrée, MM. Lesueur et Chérubini sont obligés de faire les frais de l'impression; enfin, si l'on grave encore des partitions d'opéras, c'est pour avoir le droit de publier les contredanses qu'on en tire et les airs arrangés pour deux violons, deux flûtes ou deux flageolets. Vivent ces petits recueils! trois ou quatre quadrilles tirés d'un opéra indemnisent des pertes que fait l'éditeur sur la partition ou les parties séparées, lui procurent quelquefois des bénéfices considérables, et ne lui coûtent que le prix d'arrangement et de quelques planches. On ne doit point s'étonner que des négocians fassent de pareils calculs; ils doivent les faire dans l'intérêt de leur commerce et dans la nécessité de faire honneur à leurs affaires; mais l'art en éprouve un dommage irréparable. Ce mal, je le répète, tire en partie son origine de la dépréciation de la musique comme marchandise, et celle-ci est la conséquence des remises faites au public et de leur augmentation progressive.

En résumé, ces remises sont illusoires, car il faut toujours que le consommateur paie le prix de la chose, et il n'est pas possible qu'il profite des bénéfices du commerce, comme il est impossible qu'un commerçant exerce son état sans bénéfices. Que si l'on se persuade que ces mêmes bénéfices sont trop considérables, on sera dans l'erreur; il suffit pour s'en convaincre d'avoir quelques notions du commerce de musique et de la situation des affaires de la plupart des éditeurs et des

marchands. Outre que les frais d'acquisition de manuscrits, de gravure, d'impression et d'exploitation sont fort élevés, outre les pertes occasionnées par la publication des ouvrages qui sont mal accueillis du public, il y a dans le commerce de musique une cause d'absorption de capitaux qui ne permet presque jamais à un éditeur de recevoir d'une main que pour dépenser de l'autre, et qui ne lui laisse d'espoir de réaliser ce qu'il possède, après vingt-cinq ou trente ans d'exercice, que par des sacrifices qui réduisent son avoir à peu de chose. Cette cause est dans le goût effréné de nouveauté, qui tient autant aux mœurs actuelles qu'à la faiblesse de la plupart des productions. Un ouvrage publié le lundi est vieux à la fin de la semaine, parce que ceux du mardi, du mercredi et des autres jours ont sur lui l'avantage d'une publication postérieure. On voit où cela mène: pour ne pas être considéré comme n'ayant que des vieilleries, il faut fabriquer sans cesse, et conséquemment enfouir sans relâche des capitaux dans un gouffre sans fond. Qu'on juge de ce que deviennent les bénéfices dans un tel état de choses!

Il est temps d'en revenir à des idées plus saines sur les principes du commerce de musique; c'est au public à faire les premiers pas, en cessant d'augmenter ses prétentions aux remises, afin d'arrêter la progression ridicule du prix des ouvrages; convaincu qu'il doit être que toutes ces remises qu'on semble lui faire ne sont qu'un leurre et ne peuvent être autre chose. Puis, calculant les dépenses réelles de fabrication et les autres frais, les éditeurs formeront des classes de certains nombres déterminés de planches, et leur assigneront un prix net. Mais il ne faudra plus recommencer à parcourir le cercle d'illusions; il faudra que ce prix net, basé sur l'équité, le soit invariablement pour les consommateurs et ne le soit que pour eux; car il faudra que le commissionnaire, le professeur et le marchand de province trouvent dans une remise le salaire de leur industrie et de l'emploi de leur temps. Tôt ou tard il faudra en venir là, car ces moyens sont les seuls qui puissent mettre un terme à un trafic onéreux en définitive pour les consommateurs, et de plus, immoral.

Fétis.

PUBLICATIONS ÉLÉMENTAIRES.

Méthode pour apprendre à chanter en chœur, à l'usage des écoles, des théâtres et des académies de chant, par A.-F. Hæser, 1 vol. in-4°, oblong; Mayence, chez les fils de B. Schott, 1831.

L'ouvrage dont nous présentons ici le titre est d'un genre neuf: le but de l'auteur n'est pas aisé à saisir d'abord; car pour faire de bons chanteurs de chœur, il semble qu'il soit suffisant de former de bons musiciens qui aient l'oreille juste, le sentiment exact de la mesure, qui possèdent de la voix, qui soient bons lecteurs, et qui aient de l'intelligence; en un mot, on serait tenté de croire qu'une bonne organisation et une éducation musicale bien faite sont les seules conditions nécessaires pour faire de bons chanteurs de chœur, sans qu'il soit besoin de se livrer à des études spéciales. Ce serait toutefois une erreur que de croire qu'il n'y a point d'études particulières, point d'études d'ensemble à faire pour arriver à la perfection d'exécution des masses vocales, comme on obtient celle des instrumens. Il suffit, pour se convaincre de l'utilité qu'on peut retirer d'études semblables, de considérer les résultats que M. Choron avait obtenus dans son école de musique classique avant qu'on l'eût désorganisée. Avec les plus faibles élémens, avec des enfans pris en grande partie dans des écoles de charité et qui n'avaient aucunes notions de musique, ce professeur était parvenu à produire les plus beaux effets d'ensemble. Mais peu d'hommes sont capables de comprendre comme lui les moyens de donner une vive impulsion à des masses inertes; à réveiller, ou plutôt à faire naître dans l'ame des exécutans un sentiment d'amour de l'art sans lequel il n'y a point d'effet possible en musique. C'est cette impulsion qui est tout le secret d'effets semblables; il faut que le chef d'une école de chœurs soit doué de la faculté de l'imprimer pour arriver à quelque résultat satisfaisant.

Avant d'avoir à parler à l'ame des exécutans, avant d'émouvoir leur intelligence, M. Hæser est d'avis qu'il faut les exercer sur certains procédés mécaniques d'ensemble, propres à former l'oreille à l'objet spécial des chœurs; c'est à indiquer ces procédés et à les classer qu'il a destiné son ouvrage. Nous pensons qu'il n'est pas inutile de présenter ici ses idées telles qu'il les a exprimées dans sa préface; nous allons le laisser parler.

SUR LE CHANT EN CHŒUR.

« C'est au goût pour la musique et le chant en général, et spécialement pour le chant en chœur, que nous devons les réunions musicales qui se sont organisées depuis vingt à trente ans dans plusieurs endroits de l'Allemagne. Ces réunions sont d'autant plus recommandables, d'autant plus propres à étendre et à fortifier le goût qui les a fait naître, à vivifier le sentiment de la bonne musique, qu'elles s'attachent plus énergiquement à tout ce qu'il y a de beau, de noble, de vrai dans cet art. Si l'on s'est efforcé, çà et là, de ressusciter la musique vocale; si pour atteindre ce but on a employé le

moyen le plus convenable, le chant en chœur; enfin, si ce moyen a été adopté dans plusieurs écoles, c'est aux académies de chant dont je viens de parler que nous en sommes redevables. Malheureusement cet exemple n'est pas généralement suivi : je sais que l'établissement des écoles de chant[1], surtout au milieu de populations peu nombreuses, offre beaucoup de difficultés; mais on ne se plaindra pas de difficultés pareilles dans ces écoles où les quatre espèces de voix abondent, quoique dans des proportions différentes, où se trouvent en foule, ici des sopranos, là des ténors, ailleurs des basses graves et sans timbre. Il semble donc que la seule chose qui s'oppose à l'établissement des classes d'ensemble dans les écoles de chant soit, ou un préjugé contre la musique en général, ou l'opinion que le chant fatigue la poitrine; que c'est une étude frivole qui favorise l'orgueil, qui coûte beaucoup de temps et qui exige de grands frais. Mais il est facile de combattre ces idées : le chant forcé et prolongé est nuisible sans doute, surtout aux jeunes gens; mais ici l'excès seul est blâmable, et l'on n'aurait jamais à s'en plaindre, quelque peu attentif que fût le maître, si, comme cela se pratique dans les écoles (d'Allemagne) la leçon n'était que d'une heure, qui même ne serait dans aucun cas employée tout entière à chanter, puisque la nécessité d'éclaircir les passages difficiles, de faire remarquer les fautes, etc., amène beaucoup d'interruptions. Bien loin de là, il est avantageux de chanter modérément; car les efforts modérés qu'on fait pour régler la respiration et pour laisser graduellement échapper l'air, exercent et développent la poitrine. Il y a plus, le chant est le meilleur moyen, peut-être le seul, de corriger le bégaiement, le grassayement, la lallation, l'accent provincial, et d'acquérir une bonne prononciation. Les frais n'en sont pas considérables, si on les compare à ceux qu'exige toute éducation musicale. En supposant même que l'autorité locale ne voulût rien faire pour le chant, une rétribution insignifiante donnée par chaque élève suffirait pour assurer au maître des honoraires convenables, et pour acheter les ouvrages nécessaires; dépense qui ne mérite quelque attention que dans le commencement, car elle se réduit bientôt à peu de chose. En effet, on ne recherche pas la musique à la mode, mais les auteurs classiques auxquels on revient toujours avec un plaisir nouveau, etc.

« Si nous examinons maintenant ce qui se pratique dans la plupart des chœurs des écoles et des théâtres, nous verrons que rarement on suit une méthode raisonnée et sûre par laquelle on puisse faire en peu de temps, sans fatigue de la part du maître et de l'élève, plus de progrès que par l'exécution des chœurs, sans exercices élémentaires, sans école proprement dite. Mais jusqu'à présent, que je sache, on n'avait pas publié de pareils exercices qui fussent pour le chœur ce que sont pour le solo les solféges ordinaires (parmi lesquels il y en a d'excellens), c'est-à-dire qui renfermassent tout ce qu'il est nécessaire de savoir pour chanter en chœur. Les ouvrages de Nægely, de Pfeiffer, etc., ont évidemment un autre but. Il fallait donc jusqu'ici que le maître préparât lui-même ses exercices, s'il voulait procéder méthodiquement. Mais tous n'ont pas le temps ni la facilité nécessaire, et un grand nombre sans doute accueillera un ouvrage où l'on trouve l'essentiel. Depuis plusieurs années je rassemble des matériaux que j'ai mis en œuvre avec zèle et plaisir. J'ai utilisé mon expérience de plusieurs années dans un genre d'occupation qui est pour moi plutôt un délassement qu'un travail; et j'espère que mon ouvrage, si l'on met autant de zèle à s'en bien servir que j'en ai mis à l'écrire, ne sera pas inutile aux progrès des chœurs. Mais pour retirer tout le fruit que je crois qu'on peut en attendre, soit sous le rapport de la musique en général, soit sous celui du chant en particulier, il faut que chaque chanteur ait sous les yeux l'ouvrage en partition, comme il est écrit, afin que les explications du maître soient aussi claires et aussi faciles à comprendre que possible.

« Les quatre conditions indispensables qu'on exige d'un chœur, sont : une intonation juste et sûre, une mesure rigoureuse, une prononciation nette et sans défaut, et enfin l'expression qu'indiquent les signes, rendue avec exactitude et précision; car il serait impossible d'abandonner la manière de rendre la musique au goût particulier de chaque concertant. Port de voix, mise de voix, liaison des registres, bonne manière de respirer, tout cela est compris dans l'une ou dans l'autre des conditions énumérées ci-dessus.

« Ma méthode renferme un si grand nombre d'exercices, qu'en les travaillant avec soin on acquerra l'intonation la plus juste et la plus pure possible. Pour que le maître surveille plus facilement l'exactitude de la mesure, ainsi que pour d'autres motifs qui seront déduits en leur lieu, j'ai employé plus de notes longues que de brèves, et choisi des rhythmes faciles à saisir. J'ai indiqué l'expression par un nombre suffisant de signes et de mots; quant à la prononciation, à l'exception des syllabes *da, me, ni, po, tu, la, be,* on ne trouvera aucun exercice qui y ait rapport, parce qu'il n'entrait pas dans mon plan

(1) Toutes les fois que M. Hæser emploie ce mot, c'est du chant en chœur qu'il veut parler.

(*Note du Rédacteur.*)

d'admettre des morceaux de musique proprement dits avec les paroles, ce qui aurait rendu l'ouvrage trop volumineux et trop cher; d'ailleurs, chaque maître peut choisir ou composer des chants proportionnés à la force de ses élèves. Les meilleurs, à mon avis, pour les commençans, sont les mélodies chorales, en supprimant les points d'orgue et autres choses analogues, choisies dans la musique religieuse.

« Le texte de l'ouvrage ne renferme pour ainsi dire qu'un tableau nominal de ce qui est nécessaire à savoir; les développemens qui auraient occupé trop de place sont laissés à la sagacité du maître. Ainsi, j'ai parlé le plus brièvement possible de la musique en général et du chant en particulier; mais à chaque exercice j'ai indiqué scrupuleusement comment il pourrait être appliqué dans tel ou tel but, comment il devrait être exécuté par les commençans ou par les élèves les plus avancés; enfin, comment il pourrait devenir plus utile. »

M. Hæser a divisé son livre de la manière suivante : le premier chapitre traite de la voix humaine en général. L'auteur y examine la constitution et l'étendue des divers genres de voix. Le chapitre second est relatif à l'éducation des organes de la voix et de l'ouïe; le troisième, intitulé *Ouverture de la bouche*, est relatif à la qualité du son, à la mise de voix et à l'attaque du son; le quatrième traite de la respiration; le cinquième, des divers registres; le sixième, de l'intonation; le septième, de quelques qualités et de quelques défauts dans le chant; le huitième, des ornemens du chant; le neuvième, de la lecture à première vue; le dixième, de la prononciation et de l'articulation; le onzième, de l'expression.

Tout cela, comme on le voit, ne diffère point du sommaire des méthodes de chant ordinaires; seulement cette partie de l'ouvrage de M. Hæser diffère de ces méthodes en ce qu'il n'a traité ces objets que sous le rapport de l'application au chant en chœur, et d'une manière rapide. Le douzième chapitre contient le plan d'études que propose M. Hæser pour ce genre de chant. Viennent ensuite les exercices. Ceux-ci, divisés en seize classes, ont pour objet d'accoutumer les élèves à la justesse d'intonation dans les accords de trois sons, majeurs et mineurs, à les exercer sur les accords caractéristiques des deux modes, aux modulations de toute espèce, en partant des tons d'*ut majeur* et de *la mineur*. Ils contiennent aussi le cercle des tons majeurs et mineurs, les gammes majeures et mineures, les gammes chromatiques, l'emploi des demi-tons et des divers intervalles, le tout en harmonie à quatre parties. Ces exercices sont bien faits et annoncent de la part de M. Hæser de l'expérience et du goût.

L'application la plus utile de la méthode de M. Hæser nous semble devoir être faite dans les écoles fondées dans quelques villes de France, écoles qui ont principalement pour objet de développer le goût des populations pour la musique, et de seconder des institutions de sociétés philharmoniques. Par son secours, on pourrait exercer les élèves à la musique d'ensemble sur des choses simples, bien graduées, et susceptibles de les amener graduellement à l'exécution de la musique la plus difficile. Jusqu'ici les bons maîtres de chant ont été rares; ils le sont surtout en province; l'étude réelle du chant, considérée dans son plus grand développement, y est donc à peu près impossible; l'étude du chant d'ensemble, en propageant les premières notions indispensables, et en développant le sentiment musical des masses, pourrait être un acheminement à un état de choses meilleur, et préparer l'avenir des maîtres du chant solo dans les villes de quelque importance. Sous ce rapport, nous croyons donc devoir recommander l'ouvrage de M. Hæser à l'attention des professeurs et des amateurs.

Nouvelles de Paris.

SOIRÉE MUSICALE

Donnée par M. Mirò dans les salons de M. Dietz.

(15 février.)

Je suis sûr que beaucoup de nos lecteurs ne savent pas que M. Mirò touche du piano. Eh bien ! si quelques-uns ont foi en mes paroles, ils peuvent dire maintenant à qui leur parlera de M. Mirò, que ce jeune Espagnol joue du piano et qu'il en joue fort bien, en vérité. Il y a des gens, je ne suis pas de ceux-là, qui ne voient que par les yeux d'autrui. C'est sur un nom qu'ils fondent leurs jouissances. Pour moi, peu m'importe que monsieur un tel se nomme Pierre ou Paul; pourvu qu'il me fasse plaisir, je le tiens quitte du reste. Je déclare donc que M. Mirò m'a fait plaisir : le morceau qu'il a joué était, il faut le dire, pour quelque chose dans les émotions agréables qu'il m'a causées. C'est d'abord une œuvre consciencieuse, et la conscience dans les arts est, à mon avis, une qualité qu'on ne saurait trop priser. Ensuite il y a du talent, et avec le talent et la conscience on va loin. Ce morceau est un sextuor de M. Bertini : la fraîcheur des idées, l'habileté de la facture et la nouveauté des effets en font un ouvrage remarquable. J'ai eu plus d'une occasion d'exprimer l'estime que j'ai pour les compositions de M. Bertini, et les éloges que je lui ai

donnés plusieurs fois, je les lui réitère avec plaisir aujourd'hui.

La partie de piano de ce morceau a été exécutée d'une manière fort distinguée par M. Mirò. Beaucoup de grace et de délicatesse, une manière heureuse de phraser et une grande précision, telles sont les qualités par lesquelles se fait remarquer ce jeune pianiste. Peut-être doit-on désirer dans son jeu un peu plus d'énergie : telle est du moins mon opinion.

Si M. Mirò m'a fait éprouver du plaisir en l'écoutant, il n'en est pas de même de M. Ernest qui a joué du violon. Ce monsieur semble croire que tout le talent d'exécution consiste dans le plus ou moins de vitesse avec laquelle l'artiste promène les doigts sur son instrument. Si tel était en effet le cachet du mérite, M. Ernest pourrait bien l'emporter sur ses rivaux, à moins que la précision et l'exactitude ne fussent regardées comme essentielles. Je ne parle pas de la justesse qui n'a que faire dans un pari de célérité; mais il faudrait au moins que la précipitation de l'exécutant ne fût pas telle, qu'il oubliât quelques fins de mesures; car alors ce serait de la mauvaise foi, de la tricherie.

M. Sor fait de très jolies choses sur la guitare; mais j'avoue que j'ai toujours regretté que cet artiste, dont l'organisation musicale est loin d'être ordinaire, n'emploie pas ses facultés sur un instrument qui offrait plus de ressources à son habileté. En entendant M. Sor on reconnaît un artiste supérieur; mais, je le répète, pourquoi joue-t-il de la guitare ?

Mme Edwige est déjà une cantatrice distinguée, et cependant ses études sont à peine achevées. Sa vocalisation est pure et bien articulée, sa prononciation nette et ses fioritures de bon goût. Elle m'a parue fatiguée. car son intonation a été souvent au-dessous de la note; mais ce n'est là qu'un défaut passager.

J'engage M. Pilati à mieux étudier l'*aérèphon*, la musique qu'il a exécutée n'est pas faite pour cet instrument et ne lui convient pas. Les effets qu'on en peut tirer sont très variés et faciles à trouver.

— Après une absence de plusieurs années, Lafeuillade a reparu jeudi dernier à l'Opéra-Comique dans le rôle de Mazaniello. La perte de cet acteur avait souvent entravé le répertoire du théâtre Ventadour : une jolie voix, un extérieur qui convenait parfaitement à la nature de son emploi et un talent dramatique distingué, en faisaient un des soutiens les plus utiles du théâtre Feydeau. C'est avec un vif plaisir qu'on l'a revu, et ce plaisir s'est manifesté par de bruyans applaudissemens. Il a déployé beaucoup d'énergie dans le rôle si fatigant de Mazaniello; sa voix a produit un bel effet, et ses progrès dans le chant sont demeurés sensibles. La barcarole du premier acte, l'air qui suit et le duo du quatrième acte ont été dits surtout par lui avec talent. Enfin nous considérons la rentrée de Lafeuillade comme devant exercer une heureuse influence sur l'avenir du théâtre de l'Opéra-Comique.

— Le concert de M. Chopin qui avait été remis par indisposition de M. Kalkbrenner, aura lieu le samedi 25 de ce mois.

— La méthode de M. Kalkbrenner, pour apprendre le piano à l'aide du guide-mains, vient d'être adoptée par le Conservatoire de musique pour servir conjointement avec celle de l'établissement aux études des élèves des classes de piano.

— Voici le programme du concert qui a lieu demain au Conservatoire :

Première partie. — Symphonie en *fa*, de Beethoven; duo d'Armide, *Esprit de haine et de vengeance;* solo de violoncelle par M. Franchomme.

Seconde partie. — Kyrie d'une messe de Beethoven; ouverture de M. Félix Mendelsohn.

— Nous recevons en réponse à la réclamation de M. Grucker une lettre de M. Dietz que l'abondance des matières nous force à renvoyer au numéro prochain.

Nouvelles des Départemens.

Lyon. *Le Philtre.* On vient de représenter avec succès à Lyon *le Philtre* de M. Auber. L'air du sergent, celui de *Térésine*, le duo de *Guillaume* et de *Térésine*, et l'air de *Fontanarose* ont été surtout vivement applaudis. Canaple, élève du Conservatoire, qui a débuté à l'Opéra-Comique il y a deux ans, a chanté avec talent le rôle de *Fontanarose.* Siran, qu'on se rappelle avoir entendu à l'Odéon, et Mlle Berthaud, ont aussi une part des éloges du journaliste qui parle de la représentation.

M. Singier paraît devoir rester à la tête de la direction du théâtre de Lyon. Des bruits avaient couru sur la prochaine retraite de cet administrateur : ces bruits étaient fondés sur l'intention qu'aurait manifestée le conseil municipal de retrancher la subvention jusqu'ici allouée aux théâtres. Nous croyons que la conservation de M. Singier à la direction du théâtre de Lyon importe beaucoup à la prospérité de cet établissement.

Nouvelles étrangères.

Naples. Donizetti vient de donner au théâtre de Saint-Charles un opéra nouveau sous le titre de *Fausta.* Nous ignorons si cette *Fausta* est un *Fausto* femelle, mais

nous sommes informés que cet ouvrage a obtenu un brillant succès. Le roi de Naples a complimenté le maestro sur le mérite de sa composition. Suivant les rapports qui nous parviennent, *Fausta* serait le chef-d'œuvre de Donizetti, et le placerait plus haut qu'il n'était sur l'échelle des compositeurs.

MILAN. Après la double chute de *Norma* et du *Corsaro*, la direction du théâtre de *la Scala* n'a eu d'autre ressource que de recourir à un ancien opéra de Rossini: on a repris *Otello*, qui fait en ce moment les délices des habitans de Milan, et qui offre à Mme Pasta l'occasion de déployer son beau talent.

Après la troisième représentation de *Fausta*, Donizetti est parti de Naples pour Milan, où il va écrire le troisième opéra qui sera donné au théâtre de *la Scala*.

Norma, de Bellini, se traîne encore sur la scène, mais sans aucun succès et sans attirer les amateurs au théâtre.

La Straniera, du même compositeur, a été représentée dans plusieurs villes depuis l'ouverture de la saison du carnaval, et partout cet ouvrage a été accueilli avec des applaudissemens.

— Il est remarquable que la plupart des journaux anglais qui fournissent des détails sur le voyage de Paganini en Angleterre ne disent rien du talent extraordinaire de ce virtuose, et ne s'occupent que de l'argent qu'il enlève à ce pays par ses concerts. Passe encore pour les journaux ordinaires; mais que *l'Harmonicon*, spécialement consacré à la musique, remplisse ses colonnes de diatribes contre le célèbre violoniste, au lieu d'entretenir ses lecteurs des qualités ou même des défauts de son jeu fantastique, c'est ce qu'on a peine à comprendre. Les rédacteurs de ce journal s'amusent depuis plus de six mois à recueillir avec soin tout ce qui peut présenter Paganini sous un aspect ridicule ou odieux, et nul d'entre eux ne s'est trouvé en état d'analyser son talent. Qu'importe après tout à l'art que Paganini pousse jusqu'à l'exagération l'amour de l'argent? qu'importe que dans quelques villes anglaises la population ait montré à son égard une violence et une grossièreté de mœurs qui ne contredit point l'idée qu'on se fait en général d'un pays peu hospitalier? que les habitans de Brighton aient menacé de faire de leur ville une autre Bristol (*to make of Brighton another Bristol*), parce que le prix de la galerie avait été porté à 4 schelings pour le concert de Paganini? Ce sont là des actes de barbarie dignes d'un pays où il se passe en effet des scènes de dévastation telles que celles de Bristol; mais tout cela est indigne d'être ramassé dans un journal qui s'est élevé avec la prétention de contribuer aux progrès de la musique en Angleterre.

Paganini possède une réputation immense; cela suffit pour que tous les Anglais mettent du prix à pouvoir dire qu'ils l'ont entendu; mais ils s'indignent à l'idée de payer pour satisfaire cette fantaisie plus que pour entendre M. François Cramer ou quelque autre de même force; ils se fâchent de ce qu'on semble tenir moins à leur suffrage qu'à leur argent. Eh! quel est donc l'artiste de premier ordre qui voudrait se donner la peine de passer la Manche pour aller à Londres ou dans quelque autre ville de la Grande-Bretagne recueillir des applaudissemens? Un peuple qui n'a pas su comprendre que Rubini est le premier chanteur du monde, et qui n'a point été ému par ses accens; un peuple qui, lorsqu'il s'agit de Paganini, fait des comparaisons entre un tel artiste et M. Mori, qui serait à Paris un violoniste de dixième classe, un tel peuple ne peut être en musique un juge dont on recherche le suffrage. Non; on ne va en Angleterre que pour y recueillir de l'argent; il faut que les Anglais se le tiennent pour dit; s'ils deviennent avares de cet or qu'ils prodiguaient autrefois, on ne daignera plus aller les visiter.

---

4. *Evviva allegri*, coro. — 3 fr. 75.
5. *Perchè cotanto io prendo*, duetto T. S. — 5 fr.
6. *Si vivemmo*, aria B. — 5 fr.
7. *Parlarti ancor*, quintetto. — 5 fr.
7 bis. *Ebben! comminci*, finale 1°. — 6 fr.
8. *Chi rechi tu*, coro. — 3 fr. 75.
9. *Tu m'apristi in cor*, duetto S. B. — 5 fr.
10. *Eccomi a te Gualtieri*, trio S. T. B. — 6 fr.
10 bis. *Lasso perir così*, coro. — 3 fr.
11. *Ebben! si adani*, aria T. — 4 fr. 50.
12. *Col sorriso d'innocenza*, aria S. — 5 fr.

Chez Launer, boulevard Montmartre, n. 14.

Adolphe Miné. Recueil de valses et galops allemands pour le piano. 4 fr. 50.
Chez Frère, passage des Panoramas, n. 16.

H. Herz. Trois airs de ballet du *Dieu et la Bayadère*, arrangés en rondos pour piano. N. 1. — 5 fr.
Id. *id.* N. 2. — 5 fr.
Id. *id.* 3. — 5 fr.

Rifaut. Barcarolle chantée dans *Térésa*, avec accompagnement de piano. — 2 fr.
Chez Troupenas, rue Saint-Marc-Feydeau, n. 23.

H. Herz. Rondo pour piano, dédié à M. Chérubini. — 7 fr. 50.
W. Hunten. Op. 23. Rondo brillant sur l'air anglais *Gothards Boy*. 5 fr.
— Op. 25. Variations brillantes sur l'air anglais *The harvest home*. 5 fr.
Folly. Op. 27. Souvenirs tyroliens, pour piano, violon et violoncelle. — 7 fr. 50.
— Op. 28. *Le Charme de la Solitude*, pour piano. — 6 fr.
H. Brod. Op. 32. Duo concertant pour hautbois et piano, sur *le Retour du Petit Savoyard*. — 6 fr.
— Le même, arrangé pour piano et violon. — 6 fr.
Bochsa. Op. 304. Trois petites esquisses pour la harpe, sur *la Semiramide*. Chaque: 5 fr.
— Op. 305. Mélodies tyroliennes pour harpe et piano, avec accompagnement de flûte et violoncelle, 1re et 2e livr. Chaque 10 fr. 50.
— Op. 306. Trois bagatelles faciles pour harpe, 1° sur la marche du *Crociato;* 2° valse de Beethoven; 3° La dernière pensée de Weber. 5 fr.
Hus-Desforges. Op. 53. Deuxième édition de trois duos faciles pour deux violoncelles. — 9 fr.
Czerny et Bochsa. Galopades de la cour, choix des plus jolis galops hongrois, anglais et français. — 4 fr. 50.
Chez Schonenberger, éditeur de musique, boulevard Poissonnière, n. 10.

Chaulieu. Nouvelle fantaisie dramatique sur les plus jolis motifs du *Pirate*. — 6 fr.
Adam. Op. 78. Mélange sur le ballet de l'*Orgie*. — 6 fr.
Hunten. Op. 49. Deux rondos sur le ballet de l'*Orgie*.
N° 1. Rondo brillant. — 5 fr.
2. *Id.* militaire. — 5 fr.
Dejazet et Davezac. Troisième thème varié pour piano et violoncelle. — 7 fr. 50.
Chaulieu. Op. 128. Souven. du *Grand Prix*, p. piano seul. — 5 fr.
— Le même, pour piano et violon. — 6 fr.
Chez Henri Lemoine, rue de l'Échelle, n. 9.

J. Herz. Cinq airs du ballet de *Robert-le-Diable*, musique de Meyerbeer, arrangés en rondos pour le piano. Op. 21, n. 1, la Bacchanale; n. 2, pas de cinq; n. 3, valse infernale; n. 4, chœur dansé; n. 5, pas de Taglioni. — 6 fr.
F. Kalkbrenner. Souvenir de *Robert-le-Diable*, de Meyerbeer, fantaisie brillante pour le piano-forté; op. 110. — 6 fr.
A. Adam. Mosaïque de *Robert-le-Diable*. Quatre suites des morceaux favoris de cet opéra, arrangées pour le piano-forte. — 6 fr. chaque.
J. Labadens. Variations pour piano et violon sur la ballade chantée par M. Lafont dans *Robert-le-Diable;* op. 4. — 7 fr. 50.
H. Karr. Fantaisie pour le piano, à quatre mains, sur le duo bouffe chanté par MM. Lafont et Levasseur dans *Robert-le-Diable*; œuv. 239. — 6 fr.
— Fantaisie pour le piano-forté sur l'air chanté par Mme Damoreau dans *Robert le-Diable;* œuv. 240. — 6 fr.
— Fantaisie et variations pour le piano sur la marche du tournoi de *Robert-le-Diable;* op. 241. — 6 fr.
Tolbecque. Trois quadrilles et trois valses sur des motifs de *Robert-le-Diable*, pour deux violons, alto, basse et flûte ou flageolet (*ad libitum*); nos 1, 2, 3. — Chaque 4 fr. 50.
— Trois quadrilles de contredanses, suivis de valses pour le piano-forté, avec accompagnement de flûte ou flageolet (*ad libitum*), sur des motifs de *Robert-le-Diable*. Nos 1, 2, 3. — à 4 fr. 50.
Chez Maurice Schlesinger, rue de Richelieu, n. 97.

AVIS.

Le Maire de la ville de Lille donne avis que la direction du spectacle de cette ville est vacante pour la prochaine année théâtrale (1832-1833).

Le subside précédemment alloué sur la caisse municipale est supprimé, mais la salle sera accordée gratuitement au directeur, à l'exception du café qui continuera d'être affermé au profit de la ville. L'administration municipale pourvoira sur les fonds communaux à l'entretien de la salle, des machines et des décorations. Elle acquittera aussi le traitement du machiniste et du concierge et accordera au directeur une indemnité pour deux représentations gratuites.

Le directeur n'aura pas l'obligation de faire jouer par sa troupe un genre plutôt qu'un autre, on ne lui imposera à cet égard aucune condition.

Les offres des concurrens seront reçues à la mairie jusqu'au 5 du mois de mars 1832.

Lille, le 3 février 1832.

L'adjoint remplissant les fonctions de maire,

D. Lethierry.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VI^me ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 4.

Condit. de l'Abonnem.		
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 8 fr. pour l'étranger.

La **Revue musicale** paraît le **Samedi** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'Agence générale de la musique et de la Revue musicale, rue du Helder, n° 13; M. Schlesinger, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 25 FÉVRIER 1832.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

AVIS IMPORTANT.

MM. les Souscripteurs des départemens dont l'abonnement a expiré le 1^er février, sont priés de le faire renouveler s'ils ne veulent pas éprouver de retard dans l'envoi du journal. Ils sont prévenus qu'ils peuvent opérer ce renouvellement en nous adressant, soit un bon sur la poste, soit un mandat sur une maison de commerce de Paris.

Variétés.

DES SENSATIONS MUSICALES.

La musique se présente à nous sous deux formes; l'une matérielle, l'autre idéale. De cette double physionomie naît une double nature d'émotions qui se succèdent et se renouvellent incessamment. Une grande pensée, hardiment jetée sur une toile, nous émeut, nous saisit: ce sont les formes, c'est le coloris, le caractère des figures et la richesse des détails que nous admirons; mais l'action manque. Prenons le *Naufrage de la Méduse* de Géricault, ou le *Cromwell* de M. Delaroche; certes nous serons émus, car il y a là deux idées grandes et fécondes; mais les émotions que nous éprouvons aujourd'hui, nous les retrouverons demain, dans un mois, dans dix ans, toujours les mêmes, seulement elles s'affaibliront par l'habitude.

La poésie ne peut pas nous dérouler une scène que nous embrassions d'un coup d'œil; mais plus que la peinture elle marche, elle a de la vie: ses tableaux changent, et avec eux nos émotions; nous obéissons au poète, nous vivons de sa vie, nous respirons de son souffle, et sa passion devient la nôtre; mais une réunion de mots ne représente qu'une seule et même idée qu'on ne peut diviser, qu'il faut prendre complète.

La musique, avec sa double face et ses élémens vagues, est plus poétique, plus idéale; elle n'a pas de forme réelle; tout est indéfinissable. Une idée musicale n'est pas une: chacun la traduit selon les impressions; une fois jetée, elle se plie à toutes les volontés; interprétée de mille manières par mille auditeurs, elle est toujours également vraie, tantôt douce et tantôt violente. Personne n'a droit de dire: cette idée m'appartient, parce que je lui ai donné un sens, une vie qu'elle n'aurait pas sans moi. Je dis que personne ne peut parler ainsi, parce que l'idée musicale est, à tous, esclave de toute opinion et de toute passion.

Admirons dans Beethoven l'alliance de la forme matérielle avec la forme idéale. Dans une de ses admirables symphonies, la première venue, nous la trouvons complète et intime. Un début brillant nous déploie toutes les ressources d'une nombreuse réunion de voix musicales, et les premiers accords d'un orchestre formidable nous frappent de stupeur. Chaque instrument se fait voir comme si l'artiste voulait les présenter, afin qu'on les reconnaisse quand ils reviendront. Ce sont d'abord de belles masses d'harmonie et de délicieux dialogues; mais ce n'est encore que la forme matérielle. Puis, quand l'auteur s'est emparé de nous, s'est mis en communication avec notre intelligence, alors vient une pensée immense qui se prend à notre ame avec des bras de fer. Cette pensée de poète, comment pourrais-je l'expliquer? Ce que j'y trouve, d'autres ne le comprendraient pas.

Pour une femme, cette pensée c'est tout un drame d'amour, et dans ce drame c'est elle qui joue le premier rôle; elle y voit sa vie s'y refléter comme dans un miroir. Oui, ce sont bien les émotions douces et tranquilles encore; puis ce sont des transports, des joies,

des douleurs qui l'étouffent. Elle voudrait échapper à la fatale influence de cette pensée, mais elle est dominée. Voyez-la se débattre torturée par la pensée; elle rit, elle pleure, elle est folle. Mais une bruyante explosion, suivie d'un long silence, a rompu le charme: heureusement, car sa pauvre ame allait se briser. Elle est pâle, ses yeux sont encore mouillés. Et dites que ma pensée n'est pas forte, sublime. Elle a suffi pour bouleverser pendant quelques minutes toute la vie d'une femme; elle a jeté le désordre dans une tête tout à l'heure heureuse et calme.

Pour un homme de guerre, c'est un champ de bataille avec de sanglans combats, c'est une tuerie d'hommes qui crient, gémissent et tombent. Cet éclat bruyant d'instrumens de cuivre, c'est un chant joyeux de victoire: à côté, la contrebasse soupire comme un râlement de mort; puis, les frappemens irréguliers de la timballe, ce sont des coups portés, reçus ou évités. Et c'est lui qui joue cette tragédie: c'est aussi la vie dans un miroir.

Pour un artiste, ce sont des rêves de gloire, de beaux songes de l'avenir. Il se met en face du public, juge souvent stupide; là, il assiste à son drame ou à sa partition, et se fait des succès; il entend des applaudissemens qui l'enivrent, et se voit compris. Illusion, mais illusion qui le berce dans ses bras dorés, et lui fait trouver dans cette vie factice quelques minutes de bonheur. Et c'est beaucoup au moins qu'un bonheur de quelques minutes!

Voici, à mon avis, une immense supériorité de la musique sur les autres arts, c'est cette merveilleuse variété de sensations qui frappent chaque individu de manières différentes. Une pensée produite par une réunion de mots ou par un mélange de couleurs, est la même pour tous, et toujours la même; une pensée musicale est différente pour tous, et différente pour le même individu chaque fois qu'il communique avec elle, différente selon la disposition de son esprit; souvent même le caractère d'une phrase musicale semble avoir complètement changé d'un jour à un autre jour. Aujourd'hui, sombre, la pensée est profonde et mélancolique pour moi; demain, heureux, elle est vive et joyeuse. Aussi ces sensations ne peuvent-elles pas être communiquées; car, qu'irais-je parler de tristesse à un homme joyeux, ou de joie à un malheureux! Non, il faut les conserver en soi, puisque sur mille individus pas un peut-être ne sentirait comme un autre. Les émotions sont aussi différentes que les physionomies ou que les passions.

Je me souviens d'avoir lu dans un journal la description d'une symphonie de Beethoven: c'était, au dire de l'écrivain, une bataille rangée. L'ébranlement des masses d'hommes armés, les charges de cavalerie, les canons vomissant la mitraille, rien n'y manquait; et puis des fanfares, des cris de victoire ou de mort, le tout couronné par les funérailles magnifiques d'un héros, avec des chants funèbres et des tambours voilés. C'était cela, il ne fallait pas s'y tromper. Moi, j'y avais vu un délicieux poème d'amour,

Point de programmes, point de sensations imposées. Qu'on ne dise pas: ici, vous gémirez; là, vous serez joyeux, parce qu'on mentirait. Qu'on me laisse mes pensées à moi; je ne veux pas vivre de la vie d'un autre, je veux avoir mes jouissances, soit tristesse, soit bonheur.

Les jouissances idéales ne sont pas les seules qu'on trouve dans une œuvre musicale: l'intérêt, la curiosité sont à chaque instant excités par mille détails heureux. On s'attache à un joli motif, on le suit avec intérêt; à chaque instant il prend une physionomie nouvelle et se reproduit sous mille formes gracieuses; on le retrouve avec joie quand il a paru vouloir s'échapper; on l'aime comme on aime une petite flamme qui voltige dans un foyer à demi éteint et qu'on tremble de voir disparaître. Chaque instrument le redit à son tour; du violon il passe au cor, qui le cède au hautbois, en l'accompagnant toutefois jusqu'à moitié chemin; puis c'est le violoncelle qui s'en empare et le cède à regret à la lourde contrebasse; il n'est pas jusqu'à la timballe qui ne veuille en quelque sorte le grimacer en battemens brusques et inégaux. Alors, quand il a été épuisé par vingt solos, un ensemble formidable le ramène imposant et sublime. Ce motif si léger, auquel on s'était intéressé comme à un jeune enfant qu'on avait bercé, protégé, et qui semblait vous devoir sa vie, il vous revient étourdissant et vous terrasse sous sa voix de géant.

Quelle source immense d'émotions que cette union intime de l'idéal et du matériel, soit agissant de concert, soit chacun produisant ses effets à lui! Quelle puissance dans la main d'un artiste qui sait s'en servir habilement! Il y a de merveilleux effets à tirer de l'opposition de ces deux principes et de leur réunion employée à un même but. Je le répète, la musique seule possède ces facultés; le vague de ses élémens, qui, au premier coup d'œil, semble devoir s'opposer à de grands développemens, est au contraire la principale cause de sa richesse.

E. F.

LITTÉRATURE MUSICALE.

Concerts spirituels, ou recueil de motets à une, à deux, à trois et à un plus grand nombre de voix, sur la musique de Gluck, Piccini, Sacchini, Mozart, Rossini et autres maîtres célèbres, pour les offices et les saluts des fêtes solennelles, et pour servir à l'exercice du chant dans les établissemens religieux et les maisons d'éducation chrétienne. A. M. D. G., 1re et 2e livraisons; Avignon, SEGUIN aîné, 1832, in-12.

On ferait un bel article politique, bien gallican, bien anti-ultramontain, sur le livre dont nous venons de transcrire le titre tout au long pour bien faire connaître ce dont nous allons parler. Les questions religieuses ou politiques nous importent peu pour le moment, et nous aurons le courage de faire même l'éloge des jésuites s'il se trouve que les jésuites font quelque chose d'avantageux à l'art musical.

Si l'amour de cet art ne nous aveugle pas, il nous semble que l'impression des deux petits volumes que nous annonçons aura des résultats bien plus grands qu'on ne serait tenté de le croire au premier abord. Chacun sait que l'usage d'adapter des *airs profanes aux cantiques divins*, pour nous servir du langage usité, a été mis en pratique dans toutes les missions, dans une foule d'églises et dans tous les établissemens dirigés par les révérends pères de Jésus. Cette innovation, dont on s'est beaucoup moqué et avec raison, a pourtant porté des fruits qu'on ne prévoyait pas; le goût du chant dans les églises, autre que le plain-chant, est presque devenu une nécessité; aux airs connus ont succédé dans bien des lieux des airs composés *ad hoc*, et voilà que cela ne suffit plus. Les jésuites, qui en cela sont d'excellens thermomètres, ont compris, ou qu'il fallait subir les conséquences du goût qu'ils avaient fait naître, ou que la tiédeur des fidèles devenant chaque jour plus grande, il était indispensable de trouver un attrait assez puissant pour réchauffer les tièdes, soutenir les zélés, piquer la curiosité des indifférens; bref, chose inouïe jusqu'à ce jour, les voilà qui accaparent à leur profit ce qu'ils ont tant et si souvent condamné, et vont faire servir au salut des fidèles ce qui n'était jusqu'ici qu'un instrument de perdition, « en appliquant sur les plus beaux morceaux de musique dramatique, principalement des auteurs allemands et italiens, les paroles latines des prières de l'Église et des passages remarquables de l'Écriture-Sainte. »

Je continue de citer la préface : « Ces chants pourront se faire entendre, non-seulement sans danger, sans le moindre inconvénient, mais avec autant de profit que d'agrément, dans les établissemens religieux et dans les pensionnats des jeunes personnes, où la musique fait partie de l'éducation qu'elles y reçoivent. Rien ne nous paraît s'opposer à ce qu'ils retentissent dans les oratoires ou chapelles et dans les églises, aux offices et aux saluts des fêtes solennelles. »

« Puissent les supérieurs et les maîtresses de ces établissemens nous donner, par leur approbation, l'espérance fondée que notre travail servira, comme nous en avons l'intention,

A. M. D. G.

Pour nous, nous espérons aussi que, grace à la persistance bien connue des bons pères, ces *concerts spirituels* attireront dans les églises beaucoup d'amateurs de musique profane, et réciproquement donneront le goût de la musique profane aux amateurs de musique sacrée, et le travail des jésuites servira, sans qu'ils en aient l'intention A. M. M. G., *ad majorem musicæ gloriam*.

Les deux livraisons déjà publiées renferment quarante-deux morceaux, solos, duos, trios, quatuors, quintettis, chœurs, etc., extraits des opéras de Mozart, Gluck, Piccini, Sacchini, Paer, Rossini, Cimarosa, Grétry et Méhul. A de rares exceptions près, le choix en est généralement bien fait. Contentons-nous d'en citer une demi-douzaine : Le chœur d'Iphigénie, *Que d'attraits, que de majesté !* est devenu un *Laudamus te;* du quintetto *Celesto man placata* et du quatuor *Mi manca la voce*, on a fait un *parce Domine* à cinq voix et un *Requiem* à quatre; le charmant canon de la Camilla, *Sento che quelli sguardi*, a été converti en une prose en trio *O cor, amoris victima; Batti, batti, o bel mazetto* en un verset du *Stabat;* et le chœur *O dolce contento* en un *Adoremus in æternum*. Nous engageons les éditeurs à ne plus mettre d'airs de bravoure dans leurs livraisons; ce n'en est pas la place, surtout lorsqu'ils montent jusqu'au *fa* en clef de *sol* hors les lignes, par des traits en doubles croches.

Bien quelle se soit perfectionnée depuis quelques années, la typographie avignonaise ne jouit pas d'une grande réputation de perfection, pourtant l'exécution de ces deux volumes, sans approcher des admirables caractères de Duverger, sans même égaler ceux de Godefroy, ne laisse pas que d'être digne d'éloges. Si l'imprimeur, au lieu d'employer un caractère aussi gros, s'était servi de notes équivalentes à celles employées pour la guitare, il aurait pu donner à son livre un fort grand intérêt de plus en y ajoutant un accompagnement de piano sans grossir les volumes; car la difficulté ne sera pas de savoir où trouver les accompagnemens, mais bien de posséder les nombreuses partitions qui les renferment.

R.

CORRESPONDANCE.

A Monsieur le Rédacteur de la Revue musicale.

Monsieur,

J'ai lu dans votre dernier numéro de la *Revue musicale* une réclamation de MM. Grucker et Schott de Strasbourg, qui prétendent être les premiers qui aient fabriqué en France des instrumens dits *Physharmonica;* je m'empresse de vous remercier de l'obligeance que vous avez eue de rappeler que dès le mois de décembre 1829 vous aviez parlé de mon Aérophone. Au fait, monsieur, je pourrai prouver à ces messieurs que dès le mois de juin 1829, je m'occupais de mon instrument, et qu'au mois de septembre suivant, j'en avais déjà vendu. Il est vrai que je n'ai point jugé à propos de faire constater l'existence de cet instrument par un brevet, soit d'invention, soit d'importation, soit de perfectionnement; mais je n'en réclame pas moins une priorité qu'il m'est facile de constater si besoin en est.

Au surplus, mon Aérophone n'a aucune ressemblance ni avec ceux de Vienne, ni avec ceux de MM. Grucker et Schott. C'est bien le même principe; ce sont des languettes mises en vibration dans des rainures; mais la disposition de mes languettes, de mes rainures et de tout mon mécanisme enfin, diffère essentiellement de celle des autres instrumens de ce genre; aussi, ai-je obtenu d'autres résultats et dans la qualité du son et dans la manière de lui donner de l'expression. Autant que je puis me le rappeler, ceux de MM. Grucker et Schott sont dépourvus de cette dernière qualité. Je dois convenir cependant que jusqu'ici je n'en ai fait qu'à trois et quatre octaves; l'essai que vous pourrez faire des instrumens de ces messieurs, à cinq ou six octaves, vous indiquera suffisamment le motif qui m'a déterminé à ne pas excéder ce nombre d'octaves; et lorsque j'en ferai paraître d'une plus grande étendue, ce qui, je l'espère, ne tardera pas, c'est que je serai parvenu à donner de l'intensité et de la qualité aux sons graves.

Agréez, monsieur, etc.

DIETZ.

Nouvelles de Paris.

DEUXIÈME CONCERT DU CONSERVATOIRE.

Je reprochais aux administrateurs de ce concert, dans un article précédent, d'en borner le répertoire, et de ne point faire connaître aux amateurs zélés qui le fréquentent une multitude d'ouvrages que l'administration de l'Allemagne a consacrés comme des modèles classiques. Dans le second concert, ils ont montré du moins l'intention de joindre à ces intéressantes matinées musicales le mérite de la variété à celui d'une belle exécution. Trois compositions qu'on n'y avait point encore entendues s'y sont produites : ce sont la symphonie en *fa* de Beethoven, qu'on désigne sous le nom de *petite*, parce que son étendue est moins considérable que celle des autres ouvrages du même compositeur, le *Kyrie* et le *Gloria* de la dernière messe solennelle de ce grand musicien, et une ouverture de M. Félix Mendelsohn, qui a pour titre *une Nuit d'été*. A l'attrait ordinaire des concerts du Conservatoire, se joignait donc cette fois celui de la curiosité : sans prétendre juger d'une manière définitive ces ouvrages après une seule audition, je vais dire quelles impressions j'en ai reçues.

La symphonie de Beethoven est en quelques parties si différente des autres compositions du même auteur, qu'il y a lieu de croire qu'elle a été écrite sous de certaines conditions qui nous sont inconnues et qui seules pourraient expliquer pourquoi Beethoven, après avoir écrit déjà quelques-uns de ses grands ouvrages et particulièrement sa symphonie héroïque, est sorti tout à coup de cette manière grande et large, analogue à sa manière de sentir, pour mettre des bornes à l'élan de son génie. Ce n'est pas que je veuille dire que je n'aime cette symphonie, et que je n'y trouve des choses admirables, malgré l'exiguité de leurs proportions; mais j'en constate la singularité, à cause de l'époque où elle fut écrite, et de l'impulsion qu'avait alors reçue la manière de Beethoven.

Le premier morceau est, à l'exception du trio du menuet, le moins remarquable de l'ouvrage. Les idées y sont vagues, et leur mérite principal consiste à être arrangées et présentées avec une admirable connaissance des effets de l'orchestre. Ce morceau n'est point suivi d'un adagio, ni d'un andante comme savait les faire Beethoven, mais d'un *allegretto* délicieux où l'on retrouve les gracieuses inspirations naturelles des premiers ouvrages de ce grand artiste traitées avec l'habileté qu'il avait acquise dans un âge plus avancé. On sait que personne ne sait tirer un parti aussi avantageux des instrumens à vent que Beethoven. La manière dont il les a groupés dans ce morceau, pour accompagner l'idée principale placée dans les violons et les basses, est du plus heureux effet. Il y a un charme inexprimable dans l'ensemble de ce morceau, dont le caractère est d'ailleurs absolument neuf, quoique simple et naturel. Qu'on ne s'y trompe pas; non-seulement c'est là le véritable but de l'art, mais c'est aussi ce qu'il y a de

plus difficile à faire, être neuf et simple! c'est le comble de l'art et la plus haute portée du génie. Les idées forcées, le travail pénible qui se montrent dans de laborieuses combinaisons qu'on voudrait présenter comme le libre élan d'une imagination qui ne connaît de règles ni d'entraves, tout cela n'impose à personne, et de plus le plaisir qu'on éprouve est souvent négatif. Il n'y a qu'un certain esprit de coterie qui fait mettre ces choses au-dessus de ce qui est simple et naturel.

Ce que j'appelle le naturel n'est point le vulgaire; ainsi, autant j'admire l'*allegretto* de la symphonie en *fa*, autant j'ai de regret que Beethoven ait écrit le trio du menuet de cette symphonie dans le style plat d'une symphonie concertante de cor et basson. Beethoven est de tous les musiciens celui auquel on peut le moins appliquer ce passage connu : *Quandoque dormitat Homerus*, car lorsqu'il n'était pas bien inspiré, il ne dormait pas : sa pensée était toujours énergique; mais il n'y a rien de lui dans ce trio.

Son imagination s'est bien réveillée dans la finale de sa symphonie : c'est là de la fantaisie aussi libre, aussi riche qu'on puisse la désirer. Quelques écarts comme il y en a toujours au milieu des plus beaux ouvrages de Beethoven, s'y font bien remarquer; mais au résumé la finale est un morceau excellent et digne du talent colossal de son auteur. Je ne doute pas qu'une seconde audition de la symphonie dont je viens de parler n'y fasse découvrir des beautés qui ont échappé à la première.

Bien inférieur à ce qu'il est dans la musique instrumentale, toutes les fois qu'il a essayé de traiter le genre de la musique sacrée, Beethoven ne me semble plus avoir le même génie dans la messe dont on nous a fait entendre dimanche dernier le *Kyrie* et le *Gloria*. Le premier morceau est d'un beau caractère religieux, mais rien de saillant n'y réveille l'attention de l'auditoire. Quant au *Gloria*, outre le vague des idées et la longueur démesurée des morceaux, outre le système désavantageux dans lequel les voix sont employées, on y trouve je ne sais quelle lourdeur résultant de l'emploi fréquent des formes fuguées et scientifiques que Beethoven était inhabile à manier. Il n'est point d'artiste qui n'aime à faire ce qu'il fait le moins bien : Beethoven était de même à l'égard de la fugue qu'il ne savait pas faire; de là vient que ce musicien si neuf, si piquant dans tout le reste, est lourd et monotone chaque fois qu'il aborde cette partie de l'art. Les sujets qu'il choisit sont ordinairement d'un genre commun et pédantesque, et la manière dont il les développe sent plus l'écolier que le maître. Au reste, pour se faire une idée bien nette de la messe dont on a fait entendre le *Kyrie* et le *Gloria* au dernier concert, il faudrait une meilleure exécution des masses vocales. Irréprochable sous le rapport de l'exactitude, cette exécution est presque toujours décolorée au Conservatoire : il y a loin de l'effet des voix à celui des instrumens dans la symphonie.

Bien qu'il n'ait publié jusqu'ici qu'un petit nombre d'ouvrages, M. Mendelsohn était précédé à Paris d'une certaine réputation avant qu'il eût fait entendre son ouverture au concert du Conservatoire : peut-être eût-il mieux valu, pour n'y pas porter atteinte, qu'il eût choisi quelque autre composition, car les premières impressions se conservent long-temps, et la première impression, laissée par l'ouverture de M. Mendelsohn, n'a pas été avantageuse. Non qu'il n'y ait du mérite dans cette production; mais il faut quelque chose de plus pour plaire à des oreilles accoutumées aux grandes conceptions des hommes de génie dont s'enorgueillit l'Allemagne. Au reste, laissant à part le jugement que le public a pu porter de l'œuvre dont il s'agit, je dirai que cet œuvre ne me paraît pas justifier les éloges que lui donnaient les amis de l'auteur. Les formes n'en sont pas ordinaires, mais j'y trouve plutôt une affectation d'originalité qu'une originalité réelle. J'y vois bien la volonté expresse de sortir des habitudes de conduite et de modulation dans lesquelles il est vrai que nous sommes un peu routiniers; mais la fantaisie y semble être quelque chose qu'on a arrangé à froid; elle est monotone, et la vie y manque. Le premier motif semble promettre quelque chose; mais l'effet s'évanouit bientôt. Je ne parle pas des incorrections d'harmonie et du mépris de l'art d'écrire qui se font apercevoir en général dans cette composition; M. Mendelsohn est d'une école où l'on est peu sévère sur ces sortes de choses.

Je disais tout à l'heure que l'originalité n'est jamais plus remarquable que lorsqu'elle est simple : on ne peut en trouver de preuve plus évidente que dans ce vieux duo de Gluck, *Esprit de haine et de rage*, qui a été chanté par M. et Mme Dabadie au dernier concert du Conservatoire, et qui a obtenu un succès d'enthousiasme pour la millième fois. Certes, il n'y a pas de grand effort apparent dans la mélodie, dans l'harmonie, ni dans la modulation de ce morceau; le trait principal s'y répète sans cesse; mais l'expression est si vraie, la scène est si bien saisie, si bien rendue, la voix formidable de ces enchanteurs qui conjurent l'enfer est si puissamment rendue par ces énergiques effets d'orchestre dont Gluck était l'inventeur, qu'il ne reste, après avoir entendu cette création, qu'à jeter des cris d'admiration. La musique de nos jours est, dit-on, plus amusante,

et l'on bâille à l'Opéra quand on y joue *Armide* : à la bonne heure ; toutefois je serais curieux de savoir si, prenant un morceau de nos modernes opéras, pour le faire entendre au concert dans cinquante ans, on en tirera de pareils effets.

M. Franchomme est un violoncelliste du plus beau talent. Dans le solo qu'il a exécuté dimanche dernier il a fait justement applaudir des passages rendus avec une rare habileté et un beau sentiment de l'art. Toutefois, je pense qu'il n'était pas bien disposé, car sa justesse, ordinairement si parfaite, n'a pas été à l'abri de tout reproche.

Toujours prodigieux sous les rapports de l'énergie, du fini, de l'ensemble et de l'unité de sentiment, l'orchestre du Conservatoire a rendu à merveille la symphonie de Beethoven, et en a fait sentir les beautés plus qu'on ne l'a fait peut-être en aucun autre lieu. Quoi qu'on en puisse dire, il n'y a point, il ne peut y avoir aucun autre orchestre qui soit doué de cette fougue entraînante : le caractère national s'y peint tout entier.

FÉTIS.

ATHÉNÉE MUSICAL.

CONCERT DU 16 FÉVRIER 1832.

Nous avons entendu à l'Athénée de meilleurs concerts que celui dont nous avons à rendre compte. Il est généralement reconnu que dans les grandes réunions de ce genre l'exécution instrumentale l'emporte de beaucoup sur la partie vocale ; mais cette fois le chant a vraiment été par trop faible : nous ne nommerons pas les coupables, et c'est une attention dont sans doute ils nous sauront gré. Deux choses cependant méritent une mention ; c'est 1° une tyrolienne à grand orchestre, composée par M. Larmande, et 2° le duo de *Guillaume Tell*. Le premier de ces morceaux appartient à cette sorte de musique banale qu'on fait graver et tirer à vingt-cinq exemplaires, et dont les planches demeurent intactes chez l'imprimeur et le tirage chez le marchand. Nous n'avons rien à dire sur cette pièce sans conséquence, si ce n'est que généralement les tyroliennes n'ont pas la coupe et les accompagnemens des *boléros*, et il n'y a sans doute pas erreur de notre part en avançant ce fait ; nous avons eu tout le temps de nous en assurer en entendant les deux motifs du morceau revenir l'un et l'autre une dizaine de fois à nos oreilles. Nous ne pouvons que plaindre Mlle Massy de s'être condamnée à chanter cette tyrolienne. Quant au duo de *Guillaume Tell* qui a soulevé, il faut l'avouer, quelques signes de mécontentement, nous pourrions retourner notre phrase et plaindre Rossini ; mais nous serions injustes envers M. Nordet et M. *trois étoiles*, sociétaire. Ce dernier, qui chantait la basse, était chez lui, tout-à-fait dans son droit : il voulait chanter, il a chanté ; on n'en saurait rien dire. Pour M. Nordet, il y a chez ce jeune homme les élémens d'une voix fort agréable ; il paraît bon musicien et peut devenir un jour un habile artiste. Nous ne doutons pas de son avenir, bien au contraire ; et si l'on nous a dit vrai, il vient de se confier à d'habiles mains pour apprendre l'art du chant. Aussi sommes-nous convaincus que ce n'est pas un essai de son talent qu'il a voulu faire, mais constater plutôt son point de départ avant de s'isoler pour se livrer tout entier à des travaux sérieux.

Passons à la partie instrumentale : l'ouverture nouvelle de M. de Flotow renferme de fort bonnes choses, autant que nous avons pu en juger, car il est malheureux de dire qu'elle a été exécutée avec une singulière négligence. Celle du *Prométhée*, de Beethoven, a été beaucoup mieux rendue, et nous n'en ferons pas compliment à l'orchestre. L'Athénée musical, sous peine de mentir aux conditions de sa fondation, doit faire surtout des efforts pour encourager les jeunes artistes, et le meilleur encouragement pour un compositeur, c'est d'exécuter ses ouvrages avec zèle et conscience. Cinq artistes de talent, MM. Nermel, Ventz, Mengal, Rickmans et Péchignier ont bien exécuté un fragment de quintetto de Reicha qui n'a pas fort diverti l'auditoire. M. Leduc a clos la première partie du concert par une fantaisie pour la guitare composée et exécutée par lui. M. Leduc parcourt le manche de son instrument avec beaucoup de facilité, et je ne doute pas de son succès s'il n'exécute pas sa propre musique.

Les honneurs de la soirée ont été pour M. Henri Wolff et surtout pour Mlle Honorine Lambert. Le célèbre Mayseder a trouvé dans M. Wolff un élève digne de lui : ce jeune homme entre dans la carrière avec un talent déjà fort recommandable et semble appelé à un avenir brillant. C'est sous le patronage de son maître, M. Kalkbrenner, que Mlle Lambert s'est fait entendre d'abord dans un air varié, ensuite dans un duo à quatre mains. Mlle Lambert est de ces personnes dont on aime à parler long-temps : assez jolie pour pouvoir se passer de talent, elle a plus de talent qu'il n'en faut pour se passer d'être jolie. Deux dames assises près de moi se plaisaient à vanter la grace et la décence de sa figure, la beauté de ses bras, la blancheur de son cou et de ses épaules, l'élégante simplicité de sa coiffure, et j'ai dû les croire, nous étions à quarante pieds du piano. Quant à

moi, tout cela ne m'a pas empêché de remarquer dans son jeu de la force et de la souplesse, du brillant et de l'expression et surtout cette aisance et cette fermeté qui distinguent la grande école à laquelle appartient cette jeune artiste.

SOIRÉE MUSICALE

Donnée par M. Rhein, le 18 février.

Je ne crois pas avoir entendu un piano d'une aussi belle qualité de son que celui sur lequel M. Rhein s'est fait entendre dans les salons de Pleyel. Cet habile facteur ne s'endort pas sur ses succès, et il a bien raison : dans les arts, quand on n'avance pas on recule.

Une société nombreuse et fort parée assistait à la soirée de M. Rhein : j'en félicite bien cet artiste ; je n'en puis faire autant sur la composition de son concert qui, somme toute, n'a pas été fort amusant. Toutes les notabilités parmi les pianistes étaient venues entendre le bénéficiaire : Adam le père, Bertini, Hiller, Kalkbrenner et bien d'autres, et tous ont paru fort satisfaits de la manière dont il a exécuté ses deux airs variés. Je suis tout-à-fait de l'avis de ces excellens juges, en ajoutant ma petite restriction obligée, que le talent de M. Rhein est quelque peu entaché de froideur.

Mme Ducrest, qui a chanté trois fois, a été fort applaudie ainsi que M. Richelmi et M. Dommange. Je m'étais laissé dire par beaucoup d'artistes français et allemands que les Italiens, et les chanteurs principalement, avaient tous une tendance irrésistible à presser les mouvemens. M. Richelmi est une preuve qu'on peut venir d'au-delà les Alpes et traîner les mouvemens outre mesure. J'engage fort Mme Ducrest à se méfier des personnes qui louent sa facilité d'exécution : il y a une manière d'obtenir de l'agilité par une sorte de tremblement du larynx, ce que les Italiens appellent le chant *cavallino*, plus funeste pour un chanteur que le choléra-morbus pour un ivrogne. Mme Ducrest a quelque tendance à tomber dans ce défaut.

En finissant, deux lignes d'éloges pour la sûreté et l'aplomb imperturbable de M. Fessy lorsqu'il accompagne.

— Une représentation donnée mardi dernier au bénéfice de Mme Pradher, au théâtre de l'Opéra-Comique, n'a été remarquable, sous le rapport musical, que par l'exécution de *Zémire et Azor*, opéra de Grétry réduit en deux actes. Mme Damoreau s'était chargée du rôle de Zémire ; elle y a été merveilleuse de grace, d'élégance et de fini. Le talent du chant de demi-caractère ne peut s'élever plus haut, et la vocalisation ne saurait être plus parfaite. Nourrit a chanté le rôle d'Azor avec une expression touchante et un charme inexprimable. Dérivis père a dit d'une manière convenable celui du père de Zémire. Enfin, l'ensemble de l'ouvrage a été fort satisfaisant.

— Après avoir chanté avec un succès mérité le rôle de *Mazaniello*, Lafeuillade s'est fait entendre dans *la Dame blanche*, et ce dernier ouvrage a été plus favorable encore que le premier au développement de ses moyens. Dans l'air du premier acte, il a déployé beaucoup d'énergie ; il a dit avec grace le duo qui suit et le délicieux trio qui sert de finale. L'air du second acte lui a valu d'unanimes applaudissemens, et dans le finale du second acte ses beaux sons de poitrine ont produit beaucoup d'effet. Les progrès de ce chanteur sont incontestables ; sa voix est mieux posée et a acquis plus de souplesse. Il y a tout lieu de croire que l'administration du théâtre de l'Opéra-Comique s'attachera cet acteur, qui doit lui être d'un puissant secours.

— Plusieurs concerts sont annoncés. Mlles Pujet et Desargus donneront, dimanche 26, une soirée musicale dans laquelle on entendra MM. Nourrit, Levasseur, Tulou et Gallay, Mmes Damoreau, Pujet et Desargus. Une autre soirée, donnée par M. Sor, aura lieu le 28 ; enfin, le 2 mars, M. Coninx se fera entendre sur la flûte dans un concert à son bénéfice.

— La représentation composée de *la Prova* et du premier acte de *la Cenerentola*, qui devait avoir lieu jeudi au Théâtre-Ialien, est remise par indisposition de Mme Raimbaux. Le prochain début de Mme Casimir est annoncé.

Nouvelles étrangères.

Turin. Un nouvel opéra de Mercadante, intitulé *I Normanni a Parigi*, a été représenté ces jours derniers avec succès au grand théâtre de cette ville, bien qu'il soit d'une longueur excessive. La durée des deux actes est de plus de quatre heures. Le libretto de cet ouvrage a été écrit par Romani. On a applaudi au premier acte la cavatine de la Tosi, le duo de la même cantatrice et de Verger, la cavatine d'Amalie Brambilla ; au second acte, un duo entre la Tosi et Cartajenova, et surtout un trio chanté par Mmes Tosi, Brambilla et par Verger. Ce trio est considéré comme le meilleur morceau de l'ouvrage. Le finale est une des parties les plus faibles de l'opéra. Il est assez remarquable que c'est dans cet important morceau que la plupart de successeurs de Rossini échouent ; bien différens en cela de leur modèle.

Trois fois les acteurs et le maître ont été rappelés sur

la scène, ce qui, en Italie, est le signe d'un succès décidé, et cela s'est pratiqué à trois représentations consécutives.

LONDRES. Le théâtre de Drury-Lane, à Londres, vient de donner, sous le titre du *Démon* ou le *Rameau mystérieux*, une traduction de l'opéra de *Robert-le-Diable*. N'ayant pu se procurer la partition de Meyerbeer, dont l'entrepreneur du théâtre Italien a acheté la propriété pour l'Angleterre, l'on s'est emparé des morceaux détachés, gravés à Paris avec accompagnement de piano, que le chef d'orchestre de Drury-Lane a instrumentés à sa manière; et comme les morceaux d'ensemble, le finale et les récitatifs ne sont pas gravés, on les a fait composer par des compositeurs anglais, de manière que la scène du jeu, celle des tombeaux, le grand final du quatrième acte, etc., sont de la façon de ces messieurs. Le *Times* stigmatise avec raison cet acte de vandalisme, qui, au reste, sera plutôt profitable que nuisible au théâtre Italien, où madame Damoreau, Nourrit et Levasseur iront bientôt exécuter ce grand ouvrage dans toute sa pureté.

Le théâtre de Covent-Garden annonce également une imitation de *Robert-le-Diable*, qui probablement sera de la même force que *le Démon*.

— Le théâtre Italien a ouvert par l'*Esule de Roma* de Donizetti. Les principaux rôles étaient remplacés par Mme Demeri, MM. Winter et Mariani.

Bulletin d'Annonces.

VOIZEL. *Fais semblant de m'aimer encore*, avec accompagnement de piano. — 2 fr.
— *Id.*, avec accompagnement de guitare. — 1 fr.
Chez FREY, place des Victoires, n. 80.

Fantaisie pour flûte et guitare sur des motifs du *Pirate*. Op. 337. — 4 fr. 50.
Chez LAUNER, boulevard Montmartre, n. 14.

W. HUNTEN. Op. 22. Variations sur la cavatine *Come innocente* d'*Anna Bolena*. — 5 fr.
— Op. 24. Rondo sur la cavatine *Al dolci guidami*, d'*Anna Bolena*. 4 fr. 50.
DUVERNOY. Quadrille de contredanses pour piano sur des airs suisses. 3 fr. 75.
— Quadrille sur des thèmes favoris du *Pirata*.
KARR. Op. 238. Fantaisie brillante sur la romance de Mme Duchambge, intitulé l'*Ange gardien*.
Chez IGN. PLEYEL et comp., rue Grange-Batelière, n. 2.

Quadrille en quintetto sur les motifs de *la Marquise de Brinvilliers*.— 4 fr. 50.
— Le même, pour deux violons. — 2 fr. 25.
— — pour deux flûtes. — 2 fr. 25.
— — pour deux flageolets. — 2 fr. 25.
Deh! non ferir, air de soprano nell' opera *Bianca e Gernando*, del maestro Bellini. — 3 fr. 75.
Chez PACINI, boulevard Italien, n. 11.

HUMMEL. Op. 120. Trois airs anglais variés pour piano seul. Nos 1, 2, 3. Chaque 4 fr. 50.
KUHLAU. Op. 94. Variations concertantes pour piano et flûte sur un air du *Colporteur*. — 7 fr. 50.
— Op. 98. Introductions et rondo concertans pour piano et flûte sur un air du *Colporteur*. — 6 fr.
— Op. 99. Variations concertantes pour piano et flûte sur un air du *Colporteur*. — 6 fr.
— Op. 117. Trois rondoletti pour piano sur des chansons de Beethoven. Nos 1, 2, 3. Chaque: 3 fr. 50.
BOHM. TH. Op. 17. Variations pour flûte avec accompagnement de piano, sur la marche de *Moïse*.
Chez A. FARRENC, rue Saint-Marc, n. 21.

Grande sonate pour le piano, dédiée à M. Zimmerman par Ernest Dejazet; œuvre 1re. — 7 fr. 50.
Rondo militaire pour le piano, dédié à Mlle Laure Deveria par le même; œuvre 2, ornée d'une lithographie par Deveria. — 5 fr.
Le Bouquet de Bal, premier quadrille de contredanses variées, suivies de deux valses et deux galopes pour le piano, dédiée à Mme Maury par le même; œuvre 3, ornée d'une lithographie par Deveria. — 7 fr. 50.
Chez RICHAULT, boulevard Poissonnière, n. 16.

AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE,

Rue du Helder, n° 13.

A VENDRE.

Un piano à queue, d'occasion, à six octaves et demie, d'une très grande solidité et fort bien conservé. On donnerait cet instrument à un prix très peu élevé.

S'adresser à l'*Agence générale de la musique*, rue du Helder, n° 13, où l'on peut voir et essayer l'instrument.

DEMANDES DE PROFESSEURS.

Plusieurs places de professeurs de violon et de violoncelle sont offertes en province. On peut s'adresser aux bureaux de l'*Agence générale de la musique* pour avoir des renseignemens sur les conditions et traiter définitivement.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VI^me ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 5.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **Revue musicale** paraît le **Samedi** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'Agence générale de la musique et de la Revue musicale, rue du Helder, n° 13; M. Schlesinger, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 3 MARS 1832.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

DE LA SUBVENTION AUX THÉATRES

ET DE L'ALLOCATION POUR LE CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

—

DISCUSSION DE LA CHAMBRE DES DÉPUTÉS.

La situation précaire où vivaient les théâtres et la première école de musique de France depuis plus de dix-huit mois a enfin cessé. La chambre des députés, dans sa séance du 1^er de ce mois, a voté l'allocation demandée par le gouvernement pour subvenir aux besoins des théâtres et du Conservatoire de musique. Le sort des artistes ne sera pas brillant, mais du moins il ne sera plus livré aux chances du provisoire : c'est déjà quelque chose. Beaucoup d'erreurs ont été lancées dans la discussion; mais par compensation, quelques principes d'équité ont été professés par M. le ministre des travaux publics : il y a lieu d'espérer que ces principes empêcheront à l'avenir de remettre en question ce qui n'aurait jamais dû y être. Il nous paraît nécessaire de résumer ici la séance où les intérêts des acteurs, des professeurs, et par suite de la musique française ont été discutés.

Le ministre demandait 1,300,000 fr. pour subvenir aux besoins des théâtres principaux de la capitale et pour l'entretien du Conservatoire de musique. Cette allocation est fort au-dessous des besoins réels : cependant un député de l'opposition, M. Garraube, a proposé une diminution de 300,000 francs sur ce chapitre, et M. Lherbette est venu soutenir l'amendement par un discours dont nous allons donner des extraits, que nous accompagnerons de quelques observations lorsque nous les croirons utiles. L'orateur s'exprime ainsi :

« Messieurs, si la diminution de la subvention accordée aux théâtres devait avoir pour effet d'entraîner leur ruine, nous nous y opposerions tous, d'un commun accord; car des théâtres florissans sont une des gloires d'une nation : et, députés de la France, nous ne devons pas être moins jaloux de sa gloire qu'économes de ses deniers.

« La décadence de nos théâtres n'est déjà que trop évidente.

« Quel en est le remède, et d'abord quelle en est la cause? car il faut connaître la cause d'un mal pour en trouver le remède.

« Cette décadence a lieu sous le régime des subventions; c'est, dit-on, malgré elles, c'est parce qu'elles ne sont pas assez fortes. Je crois, au contraire, que c'est en partie à cause d'elles. Mais il en existe une raison plus puissante, au-dessus de vos efforts, le changement dans le goût du public. »

Il n'est pas indifférent qu'un député de l'opposition, qu'un chaud partisan des économies, avoue que la situation florissante des théâtres est *une des gloires d'une nation*, et que *les députés de la France ne doivent pas être moins jaloux de sa gloire qu'économes de ses deniers*. De telles doctrines admises par nos puritains politiques nous promettent moins de parcimonie pour l'avenir lorsque les conséquences en seront mieux comprises et lorsque la situation financière de la France sera améliorée. Au besoin de la prospérité des théâtres, M. Lherbette oppose leur décadence actuelle, décadence qui n'est que trop réelle, et il fait remarquer qu'elle a lieu sous le régime des subventions. En conclure que c'est à cause de ces subventions mêmes que cette décadence existe nous paraît peu raisonnable : une idée générale de cette nature jetée ainsi comme un principe ne prouve rien. Nous avons démontré maintes fois dans la *Revue musicale*, par l'histoire des théâtres lyriques, que toute entreprise qui a pour objet les plaisirs du public est ruineuse; il nous semble que si ces entreprises intéressent, comme le dit M. Lherbette, la gloire de la nation, il faut en conclure qu'il faut venir au secours de ceux qui sacrifient leur fortune pour la lui procurer. Sans doute la décadence des théâtres s'est opérée sous le régime des subventions; mais par cela qu'elles ont été mal administrées, est-ce une raison de croire qu'elles sont inu-

tiles ? A côté des subventions, le gouvernement a toujours placé des charges qui en absorbaient le bénéfice. On admettra bien sans doute que la nation est au moins tenue de loger les spectacles qui tournent à sa gloire, ou du moins de laisser à l'entrepreneur le droit de se loger le plus convenablement possible ; cependant on a obligé celui de l'Opéra-Comique à quitter une salle bien placée, connue du public, convenable au genre, et d'un loyer peu élevé, pour en prendre une autre éloignée de toute communication, dans un emplacement triste, ignoré, d'une dimension beaucoup trop vaste pour le genre du spectacle et qui occasionne des frais immenses, outre la dépense énorme d'un loyer de plus de cent cinquante mille francs, et la charge de *trois cents entrées gratuites.*

Ce n'est rien encore. On donne des subventions aux théâtres : mais on leur impose une taxe énorme au profit des pauvres ; taxe qui ne se prélève point sur des bénéfices mais sur des pertes ; car on sait celles qu'éprouvent toutes les entreprises de théâtres, à l'exception de l'Opéra et du Théâtre Italien. On accorde des subventions aux théâtres ! mais on les soumet à des frais de garde et de police fort considérables. On accorde des subventions aux directeurs de spectacles ! mais on les oblige à payer les engagemens et les fautes de leurs prédécesseurs. Qu'on ôte toutes ces charges, et qu'on supprime les subventions, il y aura bénéfice pour les entrepreneurs. Ce n'est pas à dire cependant qu'ils pourront se soutenir : il y a depuis long-temps un accroissement constant de dépenses occasionnées par les progrès de la mise en scène, du luxe des décorations et des costumes, par la rareté des acteurs, l'augmentation des orchestres, des chœurs, etc. ; des subventions peuvent seules combler le déficit inévitable.

M. Lherbette attribue aussi la décadence des théâtres au changement opéré dans le goût du public : il est une autre cause bien plus puissante à laquelle il n'a pas songé, c'est le changement opéré dans nos mœurs et dans nos habitudes. Ces mœurs sont devenues graves comme les événemens. Depuis que les hommes de toutes les conditions sont aptes à tous les emplois et peuvent prétendre à tous les honneurs, on ne se fait plus comédien par passion, par dévouement, comme au temps de la prospérité des théâtres ; nos jeunes acteurs prennent un état comme ils feraient s'ils choisissaient la profession de marchand ou celle de commis. Quant aux hommes qui pourraient avoir le génie de la scène, ils l'appliquent ailleurs, parce que le génie peut se formuler de diverses manières.

Continuons de citer les opinions de M. Lherbette.

« Quand on donne une subvention aux théâtres, c'est surtout afin qu'ils puissent avoir des acteurs meilleurs en les payant plus cher ; c'est surtout dans l'idée que l'indifférence du public pour les jeux de la scène vient de ce que les acteurs sont mauvais. La proposition inverse serait plus exacte : Les acteurs sont mauvais parce que le public est indifférent. »

Cette dernière phrase est un sophisme qui n'a pas besoin de réfutation ; mais la proposition de l'orateur fût-elle exactement vraie, ce serait assurément une chose fâcheuse que l'indifférence du public pour une chose qui est une de ses gloires, et il faudrait arrêter le progrès de ce mal très considérable par des subventions qui en balanceraient l'effet.

« Le temps n'est plus où l'on avait au théâtre des camps opposés, où les esprits étaient absorbés par des discussions sur une note ou sur une hémistiche. Les jeux de la scène, ainsi que les autres, aujourd'hui on ne les prend plus que comme délassemens, et non comme occupations ; on va s'y amuser, et non plus étudier ; et, si un genre cesse d'amuser, fût-il de tous le plus pur, le plus estimable, il est abandonné. »

Dans un temps où de grands intérêts politiques touchent à toutes les existences, il n'est point étonnant que le public ne discute pas sur des notes ou des hémistiches ; les arts ne vivent que de paix et de tranquillité. Lorsqu'il arrive que ces conditions n'existent pas, il faut que le Gouvernement vienne au secours de ces arts pour que le public les retrouve quand il en éprouvera le besoin.

« On crie à la barbarie. Mais le public fût-il barbare, faudrait-il le punir par un impôt, lui faire payer des représentations qu'il ne voudrait pas aller voir ? »

Un gouvernement ne doit jamais permettre qu'un peuple policé redevienne barbare.

« D'ailleurs, fait-il réellement la preuve de barbarie ? Le fait-il, par exemple, quand il trouve l'opéra-comique, que le Gouvernement subventionne, un genre faux et bâtard, où la moitié du temps l'on chante, où l'autre moitié l'on parle, où toujours l'on déraisonne ? Et nous nous obstinerions à ressusciter, pour la troisième ou la quatrième fois, ce malheureux théâtre, dont on apprend toujours la rechute presque aussitôt que la réouverture. »

L'opinion de M. Lherbette sur le genre de l'Opéra-Comique n'est qu'une opinion individuelle qui ne prouve rien contre un genre de spectacle dont la nation française s'est montrée avide pendant plus de soixante ans. Si le théâtre de l'Opéra-Comique est tombé dans un état de marasme tel que celui où on le voit, c'est par les causes que nous avons énoncées plus haut. Il dépend du Gouvernement de faire cesser ces causes et de replacer ce spectacle dans une situation prospère.

Nous supprimons le reste du discours de M. Lherbette, qui n'a plus de rapport direct avec les théâtres

lyriques, pour arriver aux autres opinions émises à la tribune. Ecoutons d'abord M. Jules de La Rochefoucault.

« Messieurs, on vous a déjà entretenus à cette tribune de la partie financière de nos théâtres, de celle qui avait pour but de vous prouver que l'allocation demandée était impérieusement nécessaire; permettez-moi de traiter maintenant devant vous, et en très peu de mots, la partie principalement morale de ces établissemens; car c'est une question moins futile qu'on ne pense, et qui, à mes yeux, est vitale pour toute la France. Vous le savez, sous le rapport de ses théâtres, Paris est une ville unique en Europe: là, vingt spectacles peuvent offrir à chacun, suivant ses goûts, son caractère, son humeur du moment, ou l'intérêt le plus vif, ou les distractions les plus agréables. Cet ensemble de plaisirs dramatiques, si apprécié par les étrangers, ne se trouve que parmi nous. Il est donc important, Messieurs, de ne pas détruire ce qui contribue si puissamment à faire de Paris le rendez-vous de tout ce qu'il y a de richesse et d'illustration en Europe.

« Mais pour assurer la prospérité de nos théâtres, la meilleure manière, le moyen le plus sûr est, à mon avis, d'encourager d'abord ceux du premier ordre en votant les fonds demandés, et de veiller ensuite avec une sollicitude toute paternelle à ce que les théâtres secondaires ne se dégradent pas, ne se suicident pas par une licence repoussée par l'opinion publique, et contraire à la saine littérature.

« Parmi nos théâtres se présente d'abord, en première ligne, l'Académie royale de musique, qui fait vivre à Paris douze cents familles, qui surpasse tous les théâtres étrangers par ses pompes majestueuses et par toutes les merveilles de l'art théâtral; ce genre nouveau, emprunté des Italiens, mais dont nous avons prodigieusement augmenté le charme, exige le concours, le prestige de tous les arts; il ne peut exister sans eux; il en reçoit un nouveau lustre et une nouvelle impulsion; dès lors, il est facile de comprendre les frais considérables qu'il exige pour remplir toutes les conditions de son existence.

« Ce n'est pas avec parcimonie et avec des idées purement d'économie que nous pourrions soutenir l'état de ce théâtre. Souvenons-nous d'ailleurs que les opéras de Lulli et de Quinault étaient autrefois représentés avec une grande magnificence, et que ce n'était pas non plus sans un grand luxe que l'on voyait les chefs-d'œuvre de Gluck et de Sacchini, et de tant d'autres dont les immortelles mélodies ont fait briller si long-temps notre grand Opéra.

« Aujourd'hui, ce théâtre est plus que jamais national; il a pour chaque emploi des sujets les plus distingués, et il mérite sous tous les rapports qu'on le considère comme une des gloires françaises. »

Il y a dans ces phrases un sentiment juste de la dignité de la nation française, et une appréciation raisonnable de la situation de notre premier théâtre lyrique; le public tirera plus de profit du triomphe des principes qui y sont exprimés que de l'économie de quelques centaines de mille francs. On aime à entendre l'orateur terminer en s'écriant:

« Je m'oppose à toutes les réductions qui vous seront demandées sur ce chapitre, car leur adoption, à mon avis, aurait pour effet certain de détruire un théâtre qui, comme je l'ai déjà dit, est une de nos gloires nationales; et alors nous aurions la douleur peut-être de voir passer en pays étrangers des hommes qui honorent nos théâtres, et qui sont un objet d'envie pour Londres et Saint-Pétersbourg.

« Non, Messieurs, on n'accusera pas la Chambre de 1832 d'avoir fait d'une question d'honneur et de gloire nationale une question de pure économie; on ne lui reprochera pas d'avoir défiguré le caractère français, d'avoir désenchanté la vie en soumettant tout à la sécheresse et à la sévérité du calcul. »

On pense bien que l'opposition n'est pas restée sans réponse à ce langage; M. Laurence s'est chargé du soin de la faire avec sa manière toujours un peu acerbe et tranchante.

Après avoir établi que la subvention de l'Opéra est temporairement de 960,000 fr., quoique en réalité elle ne soit que de 810,000, et qu'elle doive décroître jusqu'à 610,000 fr. avant la fin du bail accordé à l'entrepreneur actuel, M. Laurence s'est plaint qu'il n'y ait pas eu de concurrence pour l'adjudication de ce bail, et a affirmé qu'on trouverait aujourd'hui même des adjudicataires à raison de 150,000 ou de 200,000 fr. de rabais. Mais quoi? est-ce donc là le véritable point de vue de la question? Si une subvention est accordée pour le maintien de l'Opéra dans toute sa magnificence, certes, on ne prétendra pas qu'un entrepreneur qui l'aura pris avec chance de perte ne diminue ses dépenses s'il s'aperçoit, après être entré en exercice, que la subvention est insuffisante: dès lors le spectacle perdra de son éclat, et le but de la subvention sera manqué. Or, c'est précisément ce qui serait arrivé si l'on eût accordé l'entreprise de l'Opéra au *moins-prenant.*

(*La suite au numéro prochain.*)

UNE MESSE DE NOEL EN PROVINCE.

A Monsieur le Rédacteur de la Revue musicale.

Je partage tout-à-fait l'avis de l'auteur d'un article inséré dans votre numéro de samedi dernier, sur une collection de morceaux d'opéras arrangés pour les églises, avec des paroles latines; c'est une bonne idée qu'ont eu là les jésuites, que je n'aime guère du reste; néanmoins ils n'ont pas fait le plus difficile. C'est bien d'avoir choisi des morceaux propres à être chantés; ce serait parfait si ces bons pères parvenaient à découvrir un moyen de faire exécuter convenablement ces mêmes morceaux. Cette difficulté ne croyez pas que je vienne la résoudre; bien au contraire, je ne veux que mieux l'indiquer, laissant à de plus habiles tout l'honneur d'en trouver le remède.

Ce que je prétends seulement vous montrer dans ma lettre, c'est l'état de la musique dans une certaine ville de province que je ne nommerai pas, et pour cause; et

ce n'est pas de quelque obscur chef-lieu de canton, de quelque insignifiante sous-préfecture que j'ai à vous parler, mais d'une cité de quelque importance, au moins sur l'Almanach royal, car on y trouve tribunal de première instance, tribunal de commerce, cours d'assises au besoin, préfecture, collége royal, dépôt d'étalons et évêché. Il y a deux ou trois ans de cela, le temps ne fait rien à l'affaire, je sais pertinamment que cela ne s'est pas fort amélioré depuis; il y a donc trois ans environ que mes affaires m'amenèrent de Paris dans cette ville, que je ne veux pas vous dénoncer: je retrouvai beaucoup d'amis d'enfance devenus hommes, et mes deux anciens maîtres de musique, qu'en ma qualité d'amateur très ardent je ne manquai pas d'aller visiter. Le premier, serpent à Notre-Dame et premier basson de la garde nationale, fut long-temps la seule providence des jeunes élèves que peut fournir une ville de 8,000 ames, fort peu portée vers les arts. Cumulant sa profession d'artiste avec celle de boulanger, il savait passer avec une merveilleuse aisance du pétrin à la flûte et de la flûte au pétrin, pour repasser ensuite avec la même facilité au violon, au chant, au solfége, à la clarinette, au flageolet, au cor, à la trompette, et puis retourner au pétrin. La grande variété de ses connaissances en avait un peu altéré la profondeur, et cette multitude d'instrumens avait bien un peu rendu son oreille paresseuse; mais il est vrai de dire qu'à la justesse près c'était un musicien ferré. Le second, plus artiste, car il était simplement artiste, ne jouait que du violon, côté faible de son voisin, et sans avoir jamais appris une note d'harmonie, chose dont il tirait presque gloire, composait des messes et des concertos, et se serait même chargé d'écrire des opéras s'il n'eût été l'instituteur des enfans de chœur de monseigneur l'évêque. Sa femme, adonnée comme lui à la culture de l'art musical, touchait du piano avec assez de distinction pour pouvoir faire entendre en soirée priée *la Bataille de Prague*, l'ouverture de *la Caravane*, ou les sonates de Pleyel. Un seul fait, et fort authentique, suffira pour faire apprécier la valeur artistique de ce couple mélodique: ils avaient chez eux depuis nombre d'années une partition, pour le piano, de *la Création* d'Haydn, et la gardaient comme un trésor dont on ignore la valeur, car ils n'y comprenaient rien; si bien qu'ils jugèrent n'en pouvoir faire un meilleur emploi que de couvrir des pots de confitures des feuillets arrachés de ce livre inconnu. Lorsque j'allai présenter mes salutations à ce digne homme, je le trouvai entouré de tous ses enfans de chœur, d'un détachement de séminaristes et de l'élite de ses élèves bourgeois; on répétait son dernier œuvre, une messe de Noël. J'abrégeai ma visite; mais on me fit promettre d'assister à la solennité de l'exécution.

La population musicale de notre ville se divise politiquement en deux grandes classes, la musique aristocratique, ou les instrumens à cordes désignés par l'appellation de *symphonie*, et la musique démocratique, les instrumens à vent ou *l'harmonie*. Ceux-ci appartiennent presque tous à la classe industrielle, ceux-là sortent des salons de la haute classe. D'après cela, il est naturel de penser qu'il y a incompatibilité radicale entre la symphonie et l'harmonie, et qu'il ne faut rien moins qu'un événement extraordinaire pour les rapprocher. Une messe de minuit, chantée devant monseigneur, semblait devoir être un de ces événemens; mais un mot imprudemment lâché précédemment par un violon aristocrate avait rendu la barrière plus infranchissable. «L'harmonie est enchantée de venir chez nous, avait-il dit, nous l'aurons quand nous voudrons.» Depuis ce moment, ils ne purent jamais se remettre en bon accord; qui souffrait le plus de cela? notre pauvre compositeur, réduit à ne rassembler que les débris épars d'un orchestre qu'il croyait rendre formidable. Que faire? le jour était venu; il fallait bien se dévouer. Voici comment l'orchestre était composé en l'absence de la symphonie. La place du maestro était naturellement au premier violon: hélas! il était seul. Ses deux élèves les plus forts tenaient le second, l'alto était absent, le seul homme dans la ville sachant lire la clef d'*ut* troisième ligne était de la faction ennemie; il n'y avait pas de violoncelle, mais en revanche trois bassons et un serpent. Le pupitre des clarinettes était formidable: trois premières et deux secondes; deux secondes flûtes aussi, et pour flûte solo un amateur italien, presque artiste, jouant le concerto, et digne de sa place, disait-il, à côté des artistes de Paris. Cependant, et pour faire compensation à tous les défaillans, un instrument qu'on ne connaissait encore que de nom devait se produire pour la première fois aux yeux et surtout aux oreilles étonnés du public de l'endroit. Le luthier du pays, venant de Paris, avait apporté avec lui une contrebasse et la gamme de cet instrument en tablature. Dès son arrivée, il avait renoncé à son instrument favori, le cor, et abandonnant à l'isolement son camarade le second cor, s'était mis avec une incroyable ardeur à étudier chez lui sa partie, pour mériter l'approbation générale. Le maître lève son archet; le premier accord résonne.... Non, je ne vous pourrais dire ce que j'entendis depuis ce moment jusqu'à la fin de l'office, car il me fut impossible de ne pas rester jusqu'au bout, cerné que j'étais par les amis de l'auteur et des exécutans. Figurez-vous l'effet d'une musique écrite

sans les premiers élémens de l'harmonie, exécutée par une douzaine de voix glapissantes soutenues par deux basses, l'une enrouée et poussant des sons avec la douceur d'un scieur de pierres, l'autre douée d'une voix formidable de timbre et de volume, sans notions musicales, et tombant inévitablement à côté du ton et de la mesure, et le tout accompagné par l'orchestre que je viens de vous dire. Pendant un moment, je crus que j'en deviendrais fou; peu à peu, cependant, je m'habituai à cette infernale cacophonie, et je pris cette musique par le bon côté, le côté plaisant. Dès ce moment mes jouissances se succédèrent avec la même rapidité que les angoisses d'auparavant; et, quand j'y pense, ce n'était pas chose peu comique que ce bruit inusité produit par une réunion tout aussi inusitée de voix et d'instrumens qui semblaient, comme dans la noce de Mme Gibou, jouer chacun leur air; puis entendre la flûte prenant en pitié la médiocrité de ses confrères, et au milieu d'un larghetto lancer un déluge de fusées, de trils et de doubles coups de langue improvisés; le roulement continu des pieds cherchant à battre la mesure, ou bien contempler les inutiles efforts du chef pour tâcher de remettre de l'ordre dans sa phalange désorganisée. Le zèle de la contrebasse n'eut pas un bien brillant résultat. L'effet de l'exécution d'ensemble lui troubla tellement la tête, qu'il lui fut impossible de retrouver une position juste sur le manche de son instrument; dès les premières mesures il fut démoralisé. Que devenir! Se taire, avec un instrument nouveau que pour la première fois on produisait en public, c'était chose impossible. Notre amateur eut bientôt trouvé un expédient: assez bon musicien pour suivre la mesure, il tenait son archet d'une main ferme, suivait avec des yeux inquiets les lignes de sa partie, et aussitôt qu'elles lui présentaient une des trois notes à vide de la contrebasse, il appuyait bravement sur la corde et la faisait résonner de toute la force de son bras. Cette musique intermittente faisait un effet inouï, et mériterait à son auteur un brevet, sinon d'invention, tout au moins de perfectionnement; c'est ce que nous recommandons à la société d'encouragement pour l'industrie nationale; ce sera un digne pendant à placer à côté du prix décerné à ce curé qui a imaginé d'accompagner le chant choral par une suite non interrompue de tierces majeures.

En résumé, M. le directeur, qui peut songer sans frémir que, grace aux révérends pères jésuites, nos amateurs de province vont exécuter des morceaux de Rossini, de Weber ou de Beethoven, et peut-être enrichis d'accompagnemens de leur crû!

Nouvelles de Paris.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LE MANNEQUIN DE BERGAME,

Opéra bouffon en acte, paroles de MM. Eugène et Duport, musique de M. Fétis.

Il y a de singulières positions pour un journaliste, et celle où je me trouve aujourd'hui n'est pas des moins bizarres. Donner son opinion sur une pièce de théâtre dans un journal appartenant à l'auteur, ne laissera pas que d'être embarrassant. Je sais bien qu'on a soin de vous dire: Vous avez entière liberté, écrivez librement tout ce que vous pensez de l'ouvrage et de l'auteur, vous n'en avez pas moins la main liée; et la critique est toujours amère, même à ceux qui la font.

Heureusement qu'un secours que j'attendais bien un peu est venu me tirer d'affaire. D'abord les auteurs des paroles ont mis sur l'affiche: *imité de l'italien*, et cela me laisse toute liberté en reportant mes observations sur la pièce originale; ensuite, comme les Italiens sont les créateurs de l'*opéra bouffon*, je pourrais sans crainte appliquer à la musique les mots: *imités de l'italien.....* Mais, prenons garde, le musicien n'entend peut-être pas cela comme les poètes; enfin, et c'est là ma meilleure raison, le public a constamment applaudi, autant du moins qu'on peut applaudir lorsqu'on rit à gorge déployée.

Analyser des bouffonneries est chose fort peu bouffonne, et je m'abstiendrai de le faire. Dans des ouvrages de ce genre, la surprise fait la moitié du plaisir. C'est sans doute pour motiver un rôle de président qui joue les arlequins, que l'on a mis la scène à Bergame; sans cela, on aurait tout aussi bien pu nommer la pièce *le Mannequin de Perpignan* ou de Landernau. *La Cuffiara* de Paesiello a fourni à MM. Eugène et Duport l'idée du *Mannequin*. Cette farce, comme *les Rendez-vous bourgeois* et *le Tableau parlant*, ne consiste guère que dans une scène; il y a cependant une notable différence entre le *Mannequin* et les opéras de Nicolo et de Grétry: ceux-ci appartiennent tout-à-fait à l'ancien genre de l'Opéra-Comique, ce sont de vraies comédies à ariettes; la nouvelle pièce, au contraire, est une excursion fort heureuse dans le domaine du véritable opéra bouffon. Nous souhaitons fort que M. Laurent persévère dans cette voie, cela vaut mieux que de jouer sur son théâtre des drames, fussent-ils même de M. Dumas. Ce n'est pas là leur place: l'Odéon, le Théâtre-Français, la Porte-Saint-Martin sont ouverts aux poètes dramatiques proprement dits; les pauvres musiciens en sont réduits au

seul opéra-comique; faut-il encore venir le leur disputer!

Le goût du public aurait dû convaincre depuis long-temps les nombreux directeurs qui se sont succédés à Feydeau que la comédie à ariettes est perdue pour toujours. Il veut des ouvrages à grande dimension tels que la Dame blanche ou Fra-Diavolo. Les Adolphe et Clara, les Maison à vendre ne sont plus de mise aujourdhui, et il me semble qu'il n'y a rien de préférable à l'opéra bouffon qu'on puisse substituer à l'ancien genre. Notre génération actuelle de chanteurs n'est pas de force à exécuter convenablement des ouvrages écrits sur le patron de grands ouvrages d'Italie ou même d'Allemagne, et il faudra bien pourtant en venir là quelque jour; en attendant, qu'on écrive pour eux des opéras pareils à ceux que nous avons nommés et pour varier les genres de petites pièces comme le *Mannequin*. L'opéra bouffon comporte toute espèce de développemens musicaux, et son exécution moins difficile que celle des opéras séria ou de demi-caractère, fournira aux comédiens de Feydeau la facilité de se produire d'une manière fort convenable. Pour chanter, des morceaux écrits en *nota e parola*, tels que l'air de la présidente dans le *Mannequin*, manquent rarement leur effet: il ne faut pour les dire qu'un peu de précision dans l'intonation, une prononciation nette et un peu de volubilité de parole.

Les différens morceaux dont M. Fétis a composé la partition, et l'effet qu'ils ont produit sur le public, sont les meilleurs argumens à l'appui de nos observations.

On voudra bien permettre que je ne fasse pas plus d'analyse de la musique que je n'en ai voulu faire du libretto; il me suffit d'en signaler le succès incontesté. Il me reste à parler des acteurs. Le rôle de la marchande de modes confié à M[lle] Prévost convient fort bien à cette artiste sous le double rapport du jeu et du chant; elle a eu les honneurs de la soirée. Fargueil, Juliet, Ernest et M[me] Lemesle, fort convenables sous l'habit des divers personnages dont ils sont chargés, ont chacun pour leur part contribué au succès. Tout en rendant à ces artistes la justice qui leur est due, il nous est permis de regretter l'absence de l'élite des comédiens de l'Opéra-Comique.

Un double conseil en finissant: 1° aux auteurs de raccourcir la première partie de leur pièce, 2° aux acteurs de chauffer davantage la scène principale jusqu'au dénouement; cela fait, nul doute que le *Mannequin* n'obtienne un succès long et lucratif: c'est ce que je lui souhaite.

P. RICHARD.

CONCERT DE M. CHOPIN,

de Varsovie.

Dire maintenant d'un pianiste qu'il a beaucoup de talent, ou même si l'on veut *un grand talent*, c'est indiquer qu'il est l'émule ou le rival de quelques artistes du premier ordre dont le nom se présente aussitôt à la mémémoire: ajouter que sa musique est très bonne, c'est faire supposer que son mérite est analogue à celui des œuvres de Hummel et d'un petit nombre de compositeurs renommés; mais par ces éloges il est difficile de donner l'idée de la nouveauté, de l'originalité, car, sauf quelques nuances de style et de mérite de facture, la musique des pianistes est en général écrite dans de certaines formes de convention qu'on peut considérer comme radicales, et qui se reproduisent sans cesse depuis plus de trente ans. C'est le défaut du genre, et nos artistes les plus habiles n'ont pu le faire disparaître de leurs ouvrages. Mais voici un jeune homme qui, s'abandonnant à ses impressions naturelles et ne prenant point de modèle, a trouvé, sinon un renouvellement complet de la musique de piano, au moins une partie de ce qu'on cherche en vain depuis long-temps, c'est-à-dire une abondance d'idées originales dont le type ne se trouve nulle part. Ce n'est point à dire que M. Chopin soit doué d'une organisation puissante comme celle de Beethoven, ni qu'il y ait dans la musique de ces fortes conceptions qu'on remarque dans celle de ce grand homme: Beethoven a fait de la musique de piano; mais je parle ici de la musique des pianistes, et c'est par comparaison avec celle-ci que je trouve dans les inspirations de M. Chopin l'indication d'un renouvellement de formes qui pourra exercer par la suite beaucoup d'influence sur cette partie de l'art.

M. Chopin a fait entendre, au concert qu'il a donné le 26 de ce mois dans les salons de MM. Pleyel et C[ie], un concerto qui a causé autant d'étonnement que de plaisir à son auditoire, tant par la nouveauté des idées mélodiques que par les traits, les modulations et la disposition générale des morceaux. Il y a de l'ame dans ses chants, de la fantaisie dans ses traits, et de l'originalité dans tout. Trop de luxe dans les modulations, du désordre dans l'enchaînement des phrases, de telle sorte qu'il semble quelquefois entendre une improvisation plutôt que de la musique écrite, tels sont les défauts qui se mêlent aux qualités que je viens de signaler. Mais ces défauts appartiennent à l'age de l'artiste; ils disparaîtront quand l'expérience sera venue. Si la suite des travaux de M. Chopin répond à son début, on ne peut douter qu'il ne se fasse une réputation brillante et méritée.

Comme exécutant, ce jeune artiste mérite aussi des éloges. Son jeu est élégant, facile, gracieux, et a du brillant et de la netteté. Il tire peu de son de l'instrument, et ressemble, sous ce rapport, à la plupart des pianistes allemands; mais l'étude qu'il fait de cette partie de son art, sous la direction de M. Kalkbrenner, ne peut manquer de lui donner une qualité importante d'où dépend le nerf de l'exécution, et sans laquelle on ne peut modifier les accens de l'instrument.

Outre le concerto dont je viens de parler, on a entendu dans la même soirée deux autres ouvrages très remarquables. L'un est un quintetto pour le violon, exécuté avec cette énergie de sentiment et cette variété d'inspiration qui distinguent le talent de M. Baillot; l'autre, un morceau pour six pianos, composé par M. Kalkbrenner et exécuté par l'auteur et MM. Chopin, Stammati, Hiller, Osborne et Sowinski. Ce morceau, où les instrumens sont employés avec beaucoup d'art et dont le style est plein de grace et d'élégance, avait déjà été entendu chez MM. Pleyel et comp[ie], il y a quelques années, et avait eu beaucoup de succès. Il n'a pas fait moins de plaisir cette fois.

Un solo de hautbois exécuté par M. Brod avec le talent qu'on lui connaît, et quelques morceaux chantés par M. Boulanger et M[lles] Isambert et Toméoni, ont complété cette soirée musicale, une des plus agréables qui aient été entendues cette année.

SOIRÉE MUSICALE

Donnée par M[lles] L. Puget et S. Désargus.

Parmi les concerts de la semaine passée, il faut accorder une mention particulière à celui de Mlles Pujet et Désargus. Au nom de ces deux bénéficiaires, il faut ajouter ceux de Mme Damoreau, de MM. Nourrit, Levasseur et Boulanger pour le chant, et de MM. Tulou et Gallay pour la partie instrumentale. C'est plus qu'il n'en fallait pour faire accourir la foule des amateurs; aussi les salons du concert étaient fort garnis. Le talent de tous ces artistes est trop connu pour qu'il soit nécessaire d'ajouter un éloge de plus à ceux qu'ils reçoivent chaque jour. Mlle Puget et Mlle Désargus ont prouvé qu'elles n'avaient rien à redouter d'un si dangereux entourage.

Nouvelles étrangères.

Milan. *La Vendetta*, opéra écrit expressément pour cette saison par le jeune maestro César Pugni, a été représenté au théâtre Alla Scala, le 11 février dernier. Ce compositeur, qui s'est fait connaître par son *Disertore Svizzero* au théâtre Alla Canobbiana, au printemps de l'année dernière, n'a pas été heureux cette fois. D'abord applaudi, son ouvrage alla *decrescendo* jusqu'à la fin, et sa chute fut décidée avant que le rideau fût baissé. Le libretto de *la Vendetta* est tiré d'un mélodrame français, arrangé pour la scène italienne par M. Bassi. Les journaux italiens donnent peu d'éloges au travail du poète. Quant à M. Pugni, on s'accorde à dire qu'il a manqué complètement d'imagination; les efforts réunis de Donzelli, de Badiali, de Mmes Schütz et Pantanelli, n'ont pu sauver sa musique du naufrage. Aucun morceau n'a surnagé, et tout porte à croire que le nouvel opéra aura bientôt disparu pour toujours de la scène. Ainsi, pour la troisième fois de cette saison, les espérances de l'administration du théâtre Alla Scala auront été trompées, *Norma*, *Il Corsaro* et *la Vendetta* n'auront fait qu'une courte apparition sur ce théâtre. Reste maintenant l'ouvrage auquel travaille Donizetti: sera-t-il plus heureux?

Publications élémentaires.

Etudes spéciales pour le piano, faisant suite à *l'Indispensable*, composées pour les élèves de l'institution de Mme Laure Rouillé, de Saint-Cyr, par *Ch. Chaulieu*. Op. 130. Prix: 20 fr. Chacune des trois parties séparément: 12 fr. A Paris, chez Henry Lemoine, professeur de piano, éditeur de musique, rue de l'Echelle, n° 9, et à l'Agence générale de musique, rue du Helder, n° 13.

Depuis que l'étude du piano est devenue systématique, et que le mécanisme du clavier de cet instrument a été analysé, on a compris la nécessité d'exercer les doigts sur une certaine quantité de formules qu'on nomme exercices, et qu'on a classé de diverses manières C'est dans la classification de ces mêmes exercices que consiste en général la différence des méthodes de piano qu'on voit paraître de temps en temps; mais de toutes celles qui ont été adoptées, aucune ne présentait un but rationel, lorsque M. Kalkbrenner a démontré dans sa méthode la nécessité d'exercer les doigts dans la position naturelle de la main, avant de leur donner l'embarras très considérable du passage du pouce. De cette idée féconde est sortie une classification simple et logique, au lieu d'un arrangement de traits résultant ou du caprice ou des habitudes du professeur. Il y a lieu de croire que les avantages de cette classification seront appréciés de tous les maîtres, et désormais il ne sera plus nécessaire d'en chercher de nouvelles pour les exercices.

Mais entre ces exercices et les belles études de piano

composées par Cramer, Moschelès, Kalkbrenner et Bertini, il semble y avoir une lacune. D'une part, les exercices, par leur aspect monotone et dépourvu de pensée musicale, fatiguent les élèves au bout d'un certain temps, et leur inspirent un dégoût qui éteint quelquefois en eux le sentiment musical; de l'autre, leur organisation n'est point encore assez développée pour qu'ils apprécient les compositions des habiles maîtres qui viennent d'être cités, ni pour qu'ils soient capables de les rendre dans leur véritable esprit. Rattacher les divers exercices des doigts, dont on les a préalablement occupés, à une forme musicale susceptible de fixer leur attention sans la fatiguer, serait donc une chose utile et profitable à l'enseignement du piano; c'est ce que M. Chaulieu a pensé, et ce qu'il nous paraît avoir bien exécuté dans les études spéciales qu'il vient de publier.

La plupart des études publiées par Cramer, Moschelès, Bertini, etc., ont un but spécial, mais elles sont conçues sur une échelle plus ou moins étendue qui admet à la fois plusieurs genres de difficultés. M. Chaulieu a resserré son cadre et a donné à chacune de ses études un objet plus particulier, plus borné, plus rapproché de l'exercice, dont elles ne diffèrent que par l'intérêt de la pensée musicale. Les 58 premières études ont une destination particulière indiquée au commencement de chacune; les suivantes sont destinées à donner de l'égalité aux mains dans la mesure à trois temps, qui offre des difficultés d'un genre particuler aux commençans. L'ouvrage est terminé par cinq toccates de Clementi, de Cramer, de Moschelès, de C.-M. de Weber et de M. Chaulieu. Il y a lieu de croire que l'utilité du recueil de M. Chaulieu sera reconnue par les professeurs et les élèves, et qu'il obtiendra du succès.

Bulletin d'Annonces.

Liste des ouvrages nouveaux composes et arrangés par Engebert Brepsant.

Seconde suite de *la Dame du Lac*, en harmonie militaire. — 18 fr.
Première et seconde suites du *Pirate*, en harm. milit.— 18 fr. chaque.
Seconde et troisième suites de *l'Italienne à Alger*, en harmonie militaire. — 15 fr. chaque.
Première suite de *Zelmire*, en harm. milit. — 18 fr.
Ouverture de *Mathilde de Sabran*, en harm. milit. — 12 fr.
Ouverture de *la Prise d'Alger*, composée pour musiq. milit. — 12 fr.
Un pas redoublé sur un motif d'*Eurianthe*, musiq. milit. — 4 fr. 50.
27, 28 et 29 *Juillet*, grande pièce de musique militaire, précédée d'une marche funèbre. — 15 fr.
La Française, pas redoublé pour musique militaire composé sur la marche des tambours: *le Champ d'honneur*. — 8 fr.
La dernière pensée de Weber, la célèbre valse *le Désir*, de Beethoven, et *la Marseillaise*, arrangées pour musique militaire. — 10 fr.
La Varsovienne, chant national polonais arrangé en pas redoublé pour musique militaire. — 8 fr.
Quatre valses allemandes arrangées pour musique militaire. — 12 fr.
Troisième et quatrième airs variés pour la clarinette, avec accompagnement d'orchestre ou d'harmonie, ou de piano. — 9 fr.
Air varié, extrait des œuvres de Mayseder, dédié à Paganini, par L. Sabon. — 6 fr.
Trois duos nouveaux pour deux clarinettes, par J. B. Gambaro. — 7 fr. 50.
Méthode pour la nouvelle clarinette a 15 clefs et clarinette alto, dédiée à sa majesté Georges IV, roi des royaumes-unis de la Grande-Bretagne et d'Irlande, etc., par Iwan Muller. — 24 fr.
Czerny. Nouvelle fantaisie pour piano, tirée d'*Otello* et du *Valet de Chambre*. — 4 fr. 50.
Journal de musique militaire, dédié au roi; année 1832. La première livraison a paru. L'année se compose de 32 morceaux. — 30 fr.
Chez Gambaro, marchand de musique et d'instrumens militaires, rue Croix-des-Petits-Champs, n. 23.

Quadrilles de *la Marquise de Brinvilliers*, à deux et à quatre mains, en quintetto; pour deux violons; pour deux flûtes, etc.
Ouverture à grand orchestre de *la Marquise de Brinvilliers*. — 9 fr.
N° 1. de *la Marquise de Brinvilliers*, romance de Chérubini, chantée par Mme Boulanger; avec piano, 2 fr. — Avec guitare, 1 fr.
2. Couplets de Boieldieu chantés par Mme Boulanger; pour piano. 2 fr. — Pour guitare, 1 fr.
3. Couplets de Berton chantés par Féréol; pour piano, 2 fr. — Pour guitare, 1 fr.
Duo de Fioravanti dans *la Morte d'Adelaide*, chanté par Mme Février et Rubini. — 4 fr. 50.
Chez Pacini, boulevard des Italiens, n. 11.

Bohrer frères. Op. 43 et 44. Duos pour violon et violoncelle. — Chaque, 6 fr.
Max. Bohrer. Op. 13. Duo pour deux violoncelles — 6 fr.
Weber. Op. 65. L'*Invitation à la valse*, à quatre mains. — 6 fr.
Kalkbrenner. Op. 106. Rondo fantastique. — 6 fr.
N. 3 du *Pirata*, recitativo e duetto (perche contanto io orendo).—5 f.
N. 11. Scena e aria (ebben si aduni). — 4 fr. 50.
Chez Ign. Pleyel et comp[ie], boulevard Montmartre.

A. Pilati. Trois rondos: n° 1 rondo bavarois, n° 2 suisse, n° 3 tyrolien. — 3 fr. chaque.
F. Jacqmin. Méthode complète pour premier et second cor. — 21 fr.
W. Neuland. Air varié pour violoncelle et orchestre ou piano. — 6 f.
C. Cottignies. *La Leçon tyrolienne*, chansonnette d'Amédée de Beauplan, arrangée en morceau brillant pour la flûte avec orchestre ou piano. — 7 fr. 50.
J. Korbach. Recueil de contredanses variées avec violon, *ad libitum*. 7 fr. 50.
Chez A. Petit, rue Vivienne, au coin du passage.

E. Troupenas. *Le Pirate*, romance, paroles de M. J. Puech, avec piano. — 2 fr.
— *Le Bal*, chansonnette, paroles de M. J. Puech, avec accompagnement de guitare. — 1 fr.
Chez. E. Troupenas, rue Saint-Marc-Feydeau, n. 23.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VI^me ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 6.

Condit. de l'Abonnem.		
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **SAMEDI** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 10 MARS 1832.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

DE LA SUBVENTION AUX THÉATRES

ET DE L'ALLOCATION POUR LE CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

—

DISCUSSION DE LA CHAMBRE DES DÉPUTÉS.

SUITE ET FIN.

Dans la continuation de son discours, M. Laurence s'est expliqué en ces termes, en ce qui concerne le Conservatoire et l'École royale de chant dirigée par M. Choron.

« En 1830, le Conservatoire de musique était à la charge de la liste civile, et en 1831 il était à la charge de cette subvention; il coûtait 145,000 francs. L'école de chant était également à la charge de cette subvention, et coûtait 45,000 francs. En tout, 190,000 francs pour le Conservatoire de musique et l'École de chant. La totalité du crédit eût dû être portée à 1,490,000 fr.

« Cependant, Messieurs, dans le budget de l'année dernière on n'a demandé que 1,400,000 francs; de sorte qu'il y a évidemment une économie de 90,000 francs qui peut être facilement opérée, puisqu'elle frappe sur deux objets déjà portés au chapitre 15, que vous avez voté. »

L'honorable député est dans l'erreur à l'égard du chiffre de ces dépenses. L'allocation accordée au Conservatoire a été réduite d'environ 20,000 francs par des réductions de traitement et suppressions d'emplois, et de 45,000 francs; le budget de l'École de chant a été réduit à 12,000 francs.

Ce serait ici le lieu de faire remarquer que ces fonds sont insuffisans pour des établissemens dont l'existence est liée aux progrès de la musique en France. Il est fâcheux que M. le ministre des travaux publics, qui a bien traité dans la discussion ce qui concerne les théâtres, ait passé sous silence ces articles dans son discours, et qu'il n'ait pas fait sentir à la Chambre la nécessité de replacer ces écoles dans une situation plus florissante.

Les explications données par M. d'Argout contiennent des faits qui sont peu connus, et qui ont besoin de l'être pour apprécier la nature des subventions théâtrales, leur destination, leur emploi, leur répartition et leur utilité. Nous ne croyons pouvoir mieux faire que de citer textuellement les paroles du ministre :

« Il est indispensable d'établir d'une manière positive les faits, de passer en revue les diverses objections faites contre les subventions accordées aux théâtres, et de fixer enfin le point de départ de la discussion.

« Une première question, que je pourrais appeler une question préjudicielle, est d'examiner quelle espèce de juridiction la Chambre a à exercer sur ces subventions : à cet égard, l'origine particulière de cette dépense n'est peut-être pas connue, il est nécessaire que je la rappelle en peu de mots.

« Sous l'empire, la subvention aux théâtres était payée par le ministère de la police : le ministère de la police percevait aussi à cette époque le produit de la ferme des jeux. Au commencement de la restauration, les recettes de la ferme des jeux se divisèrent en deux parties : une partie fut versée au ministère de la police, une autre partie fut versée à l'administration de la liste civile, qui dès ce moment resta chargée de payer la subvention aux théâtres.

« Plusieurs autres dépenses étaient attribuées au même fonds, comme les secours aux colons, aux établissemens de bienfaisance, etc., et celles relatives à divers autres objets, que vous avez votées hier.

« On se plaignait de cet état de choses; et par une ordonnance rendue le 5 août 1818, la disposition suivante fut établie : ce fut de concéder à la ville de Paris le produit de la ferme des jeux. Cette concession lui fut faite à la condition qu'elle emploierait 5,500,000 francs

à payer diverses dépenses parmi lesquelles se trouvaient les subventions aux théâtres royaux. »

Après avoir cité le texte de l'ordonnance du 5 août 1818, et celui de la loi du 18 juillet 1820 qui a régularisé la destination et l'emploi des fonds provenant de la ferme des jeux de la ville de Paris, M. le ministre a continué en ces termes :

« Ainsi vous voyez, Messieurs, qu'une loi est intervenue, qu'elle a sanctionné l'ordonnance de 1818, que par suite de cette loi il n'y a eu d'autre innovation à l'ordonnance de 1818, si ce n'est que les fonds versés par la ville de Paris, au lieu de figurer seulement au budget des recettes, figuraient aussi au chapitre des dépenses; mais il n'en est pas résulté du tout que l'on pût attribuer, au profit du budget de l'État, un fonds municipal employé à des dépenses municipales.

« Il suit de là, Messieurs, que je ne crois pas que la Chambre doive s'écarter des termes de la loi qui a consommé, ratifié, accompli l'opération de 1818.

« Vous ne pouvez pas, supprimant une partie de ce fonds, l'attribuer au trésor; vous pourriez tout au plus exprimer le vœu que telle portion de ce fonds n'est pas convenablement employée, et qu'il faut la reporter sur d'autres dépenses également payées sur les versemens de la ville de Paris. Vous ne pouvez pas, en un mot, en confisquer aucune partie au profit du trésor public; car ce serait une véritable spoliation.

« Prenez garde que dans les principales villes de France il est attribué des subventions aux théâtres; ainsi la ville de Bordeaux y attribue 86,000 francs, Marseille 50,000 francs; Lyon a donné jusqu'à 86,000 francs. Il en de même pour d'autres villes.

« Eh bien! si quelqu'un dans cette enceinte venait dire : On a tort de donner des subventions aux théâtres de Bordeaux, Lyon et Marseille; ces subventions doivent être supprimées, et il faut les supprimer, non pas au profit des villes, mais au profit du trésor; certes, cette prétention vous paraîtrait souverainement injuste.

« Eh bien ! parce que le caractère de ce versement de 5,500,000 francs de la ville de Paris est tout spécial, parce que Paris est une grande capitale, parce qu'il y a des considérations politiques qui s'y trouvent mêlées, et qu'elles exigent l'intervention des Chambres, s'ensuit-il que vous ayez le droit de confisquer une partie de ces versemens? Non, sans doute; vous n'en avez pas plus le droit que vous ne pourriez détourner de leur destination les subventions théâtrales accordées pour les villes de Bordeaux, Nantes, Lyon et Marseille.

« Ainsi, Messieurs, prenez-y garde, ce n'est pas au profit du trésor que vous opéreriez des diminutions, ce ne serait pas même au profit de la ville de Paris, car elle est obligée par un contrat à payer 5,500,000 francs; seulement on pourrait donner à ces fonds un autre emploi.

« Je dois vous faire connaître maintenant quelle était la situation des théâtres de Paris avant la révolution de juillet, et quelle est leur situation actuelle. Je pense que cette comparaison servira de réponse aux objections présentées.

« Messieurs, avant la révolution de juillet, les petits théâtres ne recevaient aucune subvention ; bien au contraire, ils étaient grevés d'une charge qui était la subvention du vingtième de leur recette brute, subvention qui avait été rétablie par le décret du 13 août 1811 au profit de l'Opéra. Cette charge s'élevait de 180 à 200,000 francs.

« Les théâtres royaux au contraire avaient des subventions; je prie la Chambre de me prêter la plus grande attention, parce que c'est là le point de départ de la discussion. Voici quelles étaient ces subventions.

« Il y avait 1,300,000 francs qui provenaient de la recette des jeux, mais cette subvention ne suffisait pas, la liste civile allouait sur ses propres fonds une somme de 548,000 francs; de plus, la retenue du 20e des recettes des petits théâtres au profit de l'Opéra produisait une somme de 200,000 francs.

« Les grands théâtres recevaient donc avant la révolution de juillet, à titre de subvention, 2 millions 400,000 francs.

« Voyons maintenant ce qui s'est passé depuis la révolution. Tous les théâtres de la capitale, sans exception, ont été ébranlés jusque dans leurs fondemens ; plusieurs ont été sur le point de faire faillite. Il en serait résulté non-seulement un grand dommage pour une foule d'intérêts particuliers, mais il y aurait eu en même temps un grand dommage pour l'État, car les recettes qui s'élevaient à 6 ou 7 millions, ajoutées aux 2 millions, ce qui faisait 9 millions, procuraient un mouvement industriel qui s'élevait à près de 29 millions, et dans lequel se trouvaient compris les musiciens, les artistes, les machinistes, les marchandes de modes (on rit), les faiseurs de costumes, les marchands de soie, etc., etc. Il en serait résulté une commotion terrible dans la capitale; le gouvernement a mis tous ses soins à prévenir une pareille perturbation.

« Non-seulement la révolution de juillet avait contribué à cet état de choses, mais encore les exigences des artistes, qui, ayant du talent, menaçaient de s'expatrier si on ne leur accordait un traitement extrêmement considérable.

« D'un autre côté, le goût des représentations fastueuses augmentait considérablement les frais, tandis que les recettes diminuaient.

« Loin cependant que de telles circonstances tendissent à diminuer le nombre des théâtres, une multitude de demandes m'étaient adressées pour en établir de nouveaux. »

Ici M. d'Argout a cité quelques faits qui, n'ayant de rapport qu'aux petits théâtres, ne sont pas de notre ressort; mais bientôt arrivant aux grands théâtres de Paris, dont la situation plus ou moins prospère est liée aux intérêts des arts et de toute l'industrie dramatique de France, il est entré dans des détails d'un haut intérêt, et sur lequel nous appelons l'attention de nos lecteurs.

« Quant aux grands théâtres, la situation du Gouvernement était bien autrement difficile. Il accordait déjà à ces théâtres 2,400,000 francs.

« Eh bien! messieurs, à partir du mois de mars dernier, quel est le secours qu'on a attribué aux grands théâtres? 1,300,000 francs. Au budget de 1831 vous avez porté ce secours à 1,400,000 francs; mais toujours est-il qu'il se trouvait entre les allocations précédentes et l'allocation actuelle une différence de 600,000 francs. Il était impossible de payer 2,000,000 avec 1,400,000 fr.; une réduction aussi forte dans les ressources a dû amener la détresse qu'on remarque dans la situation actuelle des grands théâtres.

« Maintenant voyons ce qui a été fait pour chaque théâtre en particulier, si le Gouvernement s'est tiré avec mesure, prudence, sagesse, de cette situation difficile. Voyons d'abord avec l'Opéra. L'opération faite par le Gouvernement à l'égard de ce théâtre a été fort attaquée; j'espère démontrer qu'elle a été à la fois prudente et sage.

« Messieurs, l'honorable M. Laurence disait tout à l'heure qu'avant la révolution l'Opéra ne recevait que 50,000 écus; mais il a oublié de porter en compte le produit des divers traités que l'Opéra avait faits avec les petits théâtres en vertu du privilége dont il jouissait.

« Au lieu de ne recevoir que 50,000 écus en 89, l'Opéra, qui était monté avec beaucoup moins de magnificence qu'aujourd'hui, avait une subvention de 450 et quelques mille francs. Vous voyez que la différence est assez considérable. Sous l'empire, les subventions se sont élevées, en 1803, 1804 et 1805, de 800 à 950,000 francs, ce qui est fort loin de compte avec le chiffre de M. Laurence. Sous la restauration, l'administration de l'Opéra appartenait à la liste civile. Ce mode est extrêmement vicieux.

« On comprendra que quand le Gouvernement veut se mêler directement d'une pareille entreprise, il doit s'y glisser nécessairement une foule d'abus. En effet, l'administration de la liste civile fut tellement malheureuse, que les recettes avaient considérablement diminué, et que l'Opéra avait cessé d'attirer la foule et de fixer l'attention publique.

« Mais quelles subventions lui étaient accordées avant la révolution? J'en ai le tableau année par année: la moyenne, non compris les pensions, était de 895,000 fr. par an. La dépense, en 1825, s'est élevée à 1,600,000 fr. La dépense, année moyenne, a été de 1,531,000 fr.; la moyenne des recettes n'était que de 630,000 fr. Qu'a-t-on fait pour sortir de cet état de choses? On a fait ce que la liste civile aurait dû faire elle-même: on a traité avec un particulier, moyennant une subvention, pour se charger de la gestion de l'entreprise.

« On a attaqué cette opération en disant qu'elle devait être faite avec publicité et concurrence. Quant à la publicité, elle a été aussi entière qu'elle pouvait l'être en pareille matière. Trois ou quatre mois avant le traité, tout le monde savait, tous les journaux avaient dit que le Gouvernement voulait adopter le système de régie.

« La preuve en est dans un grand nombre de propositions différentes qui ont été adressées à cet égard au Gouvernement. Quant à la concurrence, je dirai franchement que je ne pense pas qu'elle pouvait être admise pour une opération de cette nature.

« En effet, une entreprise comme celle dont nous nous occupons ne peut prospérer que par l'habileté de celui qui est chargé de la régir. On ne peut donc admettre les soumissions au rabais, ni la confier aux mains du premier venu, qui, par son manque de capacité, peut causer de graves dommages en détériorant le matériel, en manquant le but, qui est d'avoir un théâtre monté avec splendeur et attirant la foule.

« Maintenant, qu'a-t-on attribué comme subvention à l'individu qui a été préféré, et qui, je dois le dire, a parfaitement justifié cette préférence par son excellente gestion? On lui a passé un bail, non pour sept ans, comme le disait M. Laurence, mais pour six ans. La subvention est de 810,000 francs pour la première année, de 760,000 francs pour la deuxième et la troisième, enfin de 710,000 francs pour les trois dernières, ce qui donne une moyenne de 736,000 fr. Entre 895,000 fr., moyenne de la subvention accordée à l'Opéra sous la restauration et la rétribution actuelle accordée à l'entrepreneur, il y a une économie de 149,000 francs. Je ne comprends pas comment on vient dire avec assurance qu'il y a eu compensation dans la dépense, lorsqu'en

réalité il y a eu dans les dépenses une diminution de 150,000 francs.

« Voilà un premier fait qu'il est bon de constater; mais ce n'est pas tout que d'avoir obtenu cet avantage, il s'agissait d'augmenter ce qui diminuait chaque jour, de relever ce qui tombait en décadence. On a exigé du fermier qu'il représentât par an un grand opéra, un grand ballet, deux petits opéras, deux petits ballets, c'est-à-dire le double de ce qui était pratiqué avant le fermage. Il y a donc eu, en résultat, réduction quant à la subvention, et augmentation quant aux charges imposées à l'entrepreneur.

« On a fait plus : on a exigé de lui un cautionnement de 250,000 francs; ce cautionnement a été réalisé; c'est une précaution qui n'avait jamais été prise auparavant. On a dit qu'un cautionnement n'est jamais une suffisante garantie. Je répondrai qu'un cautionnement, quel qu'il soit, est toujours une garantie, et qu'il n'en existait aucune auparavant; j'ajouterai qu'à côté du fermier se trouvent des contrôleurs appartenant au Gouvernement; une commission de surveillance, composée des hommes les plus considérables de la préfecture de la Seine, est chargée d'examiner toutes les opérations.

« Il a été stipulé qu'à l'avenir on n'accordera plus de pensions. Les artistes attachés au théâtre au moment où le fermage a commencé auront droit à la pension; les autres n'y auront pas droit, ce qui apportera l'extinction de la charge très considérable des pensions, qui s'élèvent aujourd'hui à près de 200,000 francs.

« Quant au résultat de cette opération, il est connu; jamais à aucune époque les représentations n'ont été données plus régulièrement. »

Ici une discussion s'est engagée entre M. le ministre et M. Laurence, à l'occasion des objections qui se sont élevées contre la concession faite à M. Véron de l'entreprise de l'Opéra; après avoir démontré que ces objections ne sont pas fondées, et avoir traité la question relative au Théâtre-Français, M. d'Argout a dit ce qui suit sur celui de l'Opéra-Comique :

« La situation de l'Opéra-Comique est bien plus embarrassée que celle du Théâtre-Français.

« D'abord, il faut remarquer que l'Opéra-Comique ne recevait pas de subvention, mais qu'il recevait 140,000 francs qui lui étaient donnés par la liste civile. Voici quelle est sa situation.

« La Chambre sait qu'une nouvelle salle a été construite à grands frais par l'ancienne liste civile, qui ensuite l'a revendue moitié de ce qu'elle avait coûté.

« En même temps, par une autre combinaison, on détruisit l'ancienne association. Les sociétaires se prêtèrent volontiers à la dissolution de la société; mais ils exigèrent une condition tellement équitable qu'elle leur fut accordée tout de suite : ce fut l'assurance que les pensions seraient exactement payées; ces pensions se montaient, je crois, à 122,000 francs.

« A la même époque, un traité fut fait par l'administration de la liste civile avec M. Ducis, moyennant une subvention de 120,000 francs affectée spécialement au paiement de ces pensions. Au même instant M. Ducis conclut un bail pour la location de la salle Ventadour, et dans ce bail il fut stipulé que si la nouvelle administration faisait mal ses affaires, le propriétaire de la salle rentrerait immédiatement dans son privilége.

« M. Ducis manqua au mois de juillet 1830; il n'est pas inutile ici de dire que, dans l'intervalle, la subvention de 120,000 francs fut portée à 150,000 francs, parce qu'elle était insuffisante pour payer les pensions.

« Au mois de juillet 1830, il y eut continuation du privilége en faveur du propriétaire de la salle, et il est même à remarquer que ce privilége est daté du 24 juillet, veille des ordonnances qui ont amené la révolution dont nous avons le bonheur de jouir.

« Le théâtre fut fermé, puis rouvert; mais cette entreprise est toujours grevée, parce qu'il existe des créanciers privilégiés, et, pour qu'elle pût jouir d'un bénéfice quelconque, il faudrait que la subvention accordée montât à une somme exorbitante.

« Sur le budget de 1832, j'ai porté par évaluation à 120,000 francs la subvention pour l'Opéra-Comique; c'est précisément la somme qui avait été garantie à M. Boursault. Depuis la présentation du budget, par suite de quelques reviremens, de diverses économies, j'ai la certitude de pouvoir porter cette subvention à 150,000 francs. C'est le maximum de ce qui a jamais été accordé par la liste civile; il est impossible d'aller au-delà, car il faudrait dépouiller les autres théâtres pour enrichir celui-là.

« Mais la situation de l'Opéra-Comique ne pourra jamais s'améliorer que par l'extinction des pensions, qui permettront d'augmenter la subvention.

« Si cette entreprise venait à périr entièrement, ce serait un grand malheur que je serais le premier à déplorer; mais il y aurait beaucoup de moyens par lesquels on pourrait rétablir l'Opéra-Comique dans sa prospérité, sans être lié par les engagemens de la liste civile.

« Alors, par exemple, on pourrait joindre cette entreprise à celle du grand Opéra, ce qui serait assurément un moyen d'économie; mais tant que l'établissement subsistera, il y a des engagemens qu'il faut satisfaire, et

que la Chambre elle-même n'a pas le droit de rompre. »

De tout ce qu'on vient de lire, il résulte d'abord que les députés, quelques écrivains polémiques et beaucoup de journalistes ont été dans une erreur complète à l'égard des subventions accordées aux théâtres de Paris, lorsqu'ils les ont considérées comme le produit des contributions ordinaires, puisqu'elles sont le produit d'un impôt municipal de la même ville, et conséquemment que toutes ces déclamations où l'on a répété jusqu'à satiété qu'il était injuste de faire payer aux départemens les plaisirs des Parisiens, tombent à faux.

Il résulte aussi que sur les 5,500,000 francs provenant de la ferme des jeux, l'allocation de 1,300,000 fr. est trop faible, puisque le ministre a démontré que le Théâtre-Français et l'Opéra-Comique sont dans une situation déplorable, attendu que la subvention qui leur est allouée est absorbée dans sa plus grande partie pour le service des pensions de ces théâtres.

Il est donc démontré que cette allocation doit être augmentée, et il est vraisemblable qu'elle le sera au budget de l'année 1833, car un grand pas a été fait vers des idées plus justes que ne l'étaient celles des chambres précédentes sur les théâtres, dans la discussion qui vient d'avoir lieu. On n'a pas dit tout ce qu'il y avait à dire en faveur d'un état prospère des théâtres, mais du moins a-t-on admis la nécessité de leur existence, et c'est beaucoup. Le temps fera le reste, et l'on en viendra sans doute à sentir qu'on ne peut placer les grands théâtres, le Conservatoire et l'Ecole de chant dans une position florissante, sans porter le budget des subventions à 1,600,000 francs. Une telle dépense sera peu de chose pour la France, en comparaison des avantages qu'elle en retirera.

Nouvelles de Paris.

CONCERTS DU CONSERVATOIRE.

La préoccupation des esprits se montre maintenant en toute chose : elle pénètre partout et gâte tout. Voyez les concerts du Conservatoire, et cherchez-y l'enthousiasme qui se manifestait dans le public dans les premières années; vous ne l'y trouverez plus. Il semble que l'auditoire ne soit plus composé des mêmes personnes. Cependant, c'est bien le même public, ce sont bien les mêmes artistes qui exécutent, c'est bien la même musique qu'on entend; mais tant d'intérêts divers ont été froissés, que les amateurs les plus ardens n'éprouvent plus les mêmes sensations : aujourd'hui, les réunions de plaisir ne sont plus que des passe-temps. Malheureusement, l'orchestre de ces beaux concerts éprouve malgré lui l'effet de cette froideur du public; on y trouve bien encore le même fini, la même perfection dans les détails, mais quelquefois on y cherche en vain ce je ne sais quoi, ce sentiment de vie qui animait tout cela lorsque le public montrait plus de chaleur. Il y a une communication réciproque d'un orchestre avec l'auditoire, et de celui-ci avec l'orchestre, qui est pour beaucoup dans l'effet de la musique. Un artiste qu'on écoute avec froideur est loin de ce qu'il peut être s'il s'aperçoit qu'il plaît; il en est de même d'une réunion de talens.

N'attribuons pas toutefois aux seules circonstances politiques la froideur que le public a montrée au dernier concert du Conservatoire; la composition de ce concert y était pour quelque chose. Depuis long-temps on dit avec justesse que la supériorité de ces concerts consiste principalement dans la symphonie, et que le chant y est, en général, la partie faible; mais qu'on ne s'y trompe pas, ce chant, quel qu'il soit, est nécessaire pour la variété et pour faire mieux goûter les sensations de la musique instrumentale. Or, au dernier concert, les voix ne se sont fait entendre que dans un seul morceau, le chœur d'*Eurianthe.* Ce n'est pas assez. Un concert composé de cette façon ne peut éviter l'effet de la monotonie. Cette considération ne doit pas être négligée par les personnes qui dirigent l'organisation de ceux-ci; il y va de leur existence.

Le concert de dimanche dernier commençait par une symphonie nouvelle de M. Onslow (en *ré* mineur); c'est un ouvrage bien fait, où l'on reconnaît la plume exercée du musicien habile auquel on doit beaucoup de musique instrumentale qui jouit d'une brillante réputation.

L'andante, ou plutôt l'allegretto de la symphonie en *fa* qui avait été entendue au concert précédent, a été dit ensuite. Ce morceau, dans ses petites proportions, est un chef-d'œuvre de grace, d'élégance et d'agréable fantaisie. Cet art délicieux de se jouer de l'orchestre, que Beethoven possède si bien, paraît en mille endroits de ce léger badinage. Ce morceau a été redemandé avec chaleur, malgré quelque opposition dans certaines parties de la salle, et a été entendu deux fois avec beaucoup de plaisir.

La symphonie en *si* bémol qui a terminé le concert est une des productions les plus originales du génie de Beethoven, et malgré certaines incorrections d'harmonie qui se rencontrent fréquemment dans son style, elle offre le développement régulier de belles pensées musicales, enrichies de tout ce que l'imagination peut fournir de plus neuf et de plus inattendu. A la vérité,

le défaut ordinaire de ce grand musicien, c'est-à-dire la prolixité s'y fait remarquer dans le premier et le dernier morceau; mais ce défaut, qui a été celui de plusieurs hommes de génie, est racheté par de si grandes qualités qu'on l'oublie facilement. Tout est neuf dans cette musique, ouvrage d'un artiste qui ne travaillait évidemment que pour se plaire. Quelquefois on y désirerait plus de goût, jamais plus d'invention; car le goût est en général le résultat de sacrifices faits à de certaines conventions, tandis que l'invention est un affranchissement complet de la pensée. Par exemple, c'est avec du goût qu'on pose des limites au développement d'un ouvrage, au lieu qu'avec une imagination riche un artiste n'est jamais pressé de finir.

Au nombre des grandes qualités qui brillent dans le talent de Beethoven, il faut mettre l'art de grouper les instrumens de manière à en tirer des effets absolument nouveaux et qui n'appartiennent qu'à lui. Par exemple, personne n'a su employer aussi bien les bassons et les faire servir avec tant de bonheur à donner à l'orchestre l'effet d'un orgue dans de certains passages. Il y a dans ces combinaisons d'instrumens quelque chose de grand, de majestueux, dont aucun compositeur n'avait donné l'idée auparavant. Beethoven sait aussi tirer des instrumens à vent des effets mélancoliques d'un caractère délicieux. Je citerai pour exemple le trio du *scherzo* de la symphonie en *si* bémol dont il s'agit. Il y règne je ne sais quel sentiment vague qui vous prend au cœur et vous émeut jusqu'aux larmes. Ce n'est pas seulement la mélodie qui produit cet effet, ce sont les accens de sonorité, les voix des instrumens.

Le motif du dernier morceau est un badinage qui gagne beaucoup à l'exécution foudroyante de l'orchestre du Conservatoire; les violons y sont particulièrement admirables. Il y a un trait des violoncelles, vers la fin, qui a été une fois rendu avec perfection rare; c'était, si je ne me trompe, à un concert de 1830; depuis lors, il n'a plus été dit aussi bien.

M. Brod est un hautboïste d'un grand talent: il brille surtout par le goût et la délicatesse du jeu. Toutefois, en rendant justice à ses qualités, je ne puis m'empêcher d'insister sur une critique que je lui ai adressée: je veux parler des accidens qui lui arrivent fréquemment, et qui ne peuvent échapper à une oreille délicate, bien qu'il les dissimule avec beaucoup d'adresse. Ces accidens résultent d'intonations incertaines qu'on désigne vulgairement sous le nom de *couacs*. Le hautbois est un instrument difficile et délicat qui expose l'exécutant à des inconvéniens de ce genre, surtout quand on le joue *piano* et dans de certains tons; il faut une grande sûreté de lèvres et une bouche qui ne salive pas trop pour les éviter; M. Brod ne me paraît pas constitué de manière à vaincre toujours heureusement ces difficultés. M. Vogt, dont le jeu a peut-être moins d'élégance et de coquetterie, a bien plus de sûreté dans l'intonation; il est vrai qu'il joue avec plus de force, et que cela est plus facile. Dans sa fantaisie, M. Brod a fait des choses d'un goût charmant qui l'ont fait applaudir avec chaleur.

M. Lagarin, jeune violoniste qui a obtenu un premier prix aux concours de cette année, a exécuté un solo de violon de M. Kreutzer, son maître, et y a obtenu un succès flatteur. Son organisation musicale paraît être très heureuse, mais il lui reste à travailler beaucoup pour acquérir du son, une justesse d'intonation plus irréprochable, et du fini. Au reste, c'est avoir beaucoup profité que d'être déjà ce qu'il est à son âge.

Concert qui sera donné le 17 mars 1832, dans les salons de Petzol, rue Grange-Batelière, n° 1, près le boulevard; par M. *Panseron*, professeur de chant au Conservatoire. — Prix du billet d'entrée, 6 fr.

PROGRAMME.

Première partie. — N° 1, trio pour le piano, hautbois et violoncelle, composé par MM. Wogt et Baudiot, et exécuté par les auteurs et...; n° 2, duo français, chanté par Mlle Toméoni et M. Boulanger; n° 3, duo italien, chanté par Mlle Bordogni et M. Stéphen; n° 4, solo de piano exécuté par M. Charles Schunck; n° 5, duo italien chanté par Mlle Marinoni et M. Richelmi; n° 6, romances nouvelles de M. Panseron.

Seconde partie. — N° 1, pastorale à quatre voix de M. Panseron, chantée par MM. Boulanger, Cambon, Stéphen et Mlle Toméoni; n° 2, air chanté par Mlle Bordogni; n° 3, solo de flûte, composé et exécuté par M. Tulou; n° 4, air chanté par Mlle Marinoni; n° 5, solo de harpe, composé et exécuté par Th. Labarre; n° 6, romances de M. Panseron. Le concert sera terminé par *Philomèle*, accompagné par M. Tulou.

Entre les deux parties, M. Huerta exécutera un solo de guitare.

M. Panseron tiendra le piano.

On trouve des billets chez tous les marchands de musique, et chez Panseron, boulevard Italien, n° 11.

— Deux représentations intéressantes sont annoncées pour lundi, 12 de ce mois, l'une au bénéfice de Rubini au théâtre Italien, l'autre à l'Opéra. La première se composera de *Comingio*, opéra de Fioravanti qui n'a jamais été entendu à Paris, et qui est compté parmi les meilleures productions de ce musicien, du premier acte du *Pirate* et de *la Prova d'un opéra seria*. Rubini chantera

dans les trois ouvrages. A l'Opéra, on donnera *la Sylphide,* ballet en deux actes composé pour Mlle Taglioni. Il est vraisemblable qu'une indisposition de Lablache fera ajourner la représentation de Rubini, qui, d'ailleurs, aurait pu souffrir de la concurrence avec celle de l'Opéra.

— Paganini, arrivé au Hâvre, où il a dû donner un concert, arrivera à Paris aujourd'hui ou demain.

— La reprise de *Wallace,* opéra de M. Catel, est annoncée à l'Opéra-Comique pour mardi prochain; elle sera suivie d'un opéra en un acte dont M. Gide a composé la musique et qui a pour titre l'*Angelus.* Plusieurs autres ouvrages sont aussi à l'étude; enfin, on annonce comme devant avoir lieu au commencement du mois d'avril la représentation d'un ouvrage important de M. Hérold en trois actes. L'activité et le zèle déployé par les acteurs de l'Opéra-Comique, dans les circonstances difficiles où se trouve ce théâtre, est digne des plus grands éloges et mérite l'intérêt du public.

Les représentations du *Mannequin de Bergame* se suivent sans interruption, le succès de cet ouvrage se confirme chaque soir. La partition de cet opéra sera publiée à la fin de ce mois; elle offrira aux directeurs des théâtres des départemens le moyen de monter un ouvrage dont la mise en scène est facile et n'exige qu'un petit nombre d'acteurs.

— On donnera au théâtre de l'Opéra-Comique, le 15 mars courant, par ordre, une représentation extraordinaire au bénéfice de Mme Lemonnier : elle se composera de *Lully et Quinault.* M. Martin et Mme Desbrosses, sociétaires retirés de l'Opéra-Comique, rempliront, pour cette fois seulement, les rôles de Lully, et Mme de la Bouquinière; Mme Thénard, du Vaudeville, celui de Laurette, suivi de *La représentation à bénéfice,* intermède nouveau dans lequel Mme Lemonnier jouera pour la dernière fois. M. Henry Monnier, du théâtre du Vaudeville, jouera aussi pour cette fois seulement et remplira plusieurs personnages. MM. Chenard, Martin, Lesage, Gavaudan, Paul, Huet, Darâncourt; Mmes Desbrosses, Gavaudan, Huet, Moreau Pingenet et Belmont, sociétaires retirés de l'Opéra-Comique, et tous les artistes du théâtre, paraîtront dans cet ouvrage.

On finira par *La Neige,* vaudeville des Variétés, dans lequel M. Odry remplira le rôle de Pataud, M. Vernet celui de Julien, et M. Bosquier-Gavaudan, celui de Ledoux. Mmes Pradher de l'Opéra-Comique et Thénard du Vaudeville rempliront les rôles de Toinette et Denise.

Le spectacle commencera par la reprise du *Calife de Bagdad.* Mme Lemonnier jouera, pour la dernière fois, le rôle de Lémaide.

Publications élémentaires.

Méthode de violon, suivie d'un traité des sons harmoniques en simple et double corde, par F. Mazas, op. 34. Prix de la méthode complète : 24 francs; sans le traité, 20 francs. — A Paris, chez Aulagnier, rue du Coq-St-Honoré, n° 13.

Nous avons eu plusieurs fois à exprimer notre opinion sur la multiplicité des ouvrages élémentaires relatifs à la pratique des instrumens, et, tout en avouant que le nombre s'en augmente de temps en temps par des spéculations mercantiles plutôt que par un besoin réel, ou par des découvertes importantes destinées à changer radicalement ou à modifier le mode d'enseignement, nous avons reconnu que cette multiplicité de méthodes n'est point un mal, parce que chaque écrivain porte dans les détails des perfectionnemens plus ou moins importans, dont l'ensemble, bien résumé, finit par donner des ouvrages satisfaisans sur tous les points.

Du milieu d'une foule d'auteurs obscurs qui se croient appelés à écrire sur l'art qu'ils cultivent, surgissent parfois des noms recommandables par des succès. Tel est celui de M. Mazas, qui décore le livre dont nous avons à rendre compte dans cet article. Élève de M. Baillot, M. Mazas se produisit dans le monde musical à l'époque la plus brillante de la gloire du Conservatoire de musique, c'est-à-dire vers 1805. Il se fit bientôt distinguer par la beauté du son qu'il tirait de son instrument, sa vigueur d'exécution, et sa manière élégante et suave de chanter. On l'entendit successivement aux concerts du Conservatoire, de l'Odéon et du théâtre Louvois, rendre avec un effet très piquant les concertos de Viotti, et bientôt sa réputation fut des plus brillantes. Depuis lors, il voyagea presque constamment, et parcourut l'Espagne, l'Italie, l'Allemagne, la Pologne et tout le nord de l'Europe, recueillant partout des preuves d'estime et des applaudissemens pour son talent. Dans ces voyages, il eut occasion d'entendre tout ce qui existait d'artistes célèbres, de réfléchir sur le caractère distinctif de leur talent, et de modifier le sien par les comparaisons qu'il faisait sans cesse. C'est le fruit de son expérience qu'il offre aujourd'hui aux amateurs de violon dans sa méthode et dans son traité des sons harmoniques.

Si l'on cherche des choses radicalement neuves dans la méthode de M. Mazas, on ne les trouvera pas; mais dans une multitude de détails on trouvera des observations excellentes qui ne peuvent avoir été faites que par un professeur habile qui a bien étudié le mécanisme de l'instrument. Il n'est point de partie de l'art de jouer du violon que M. Mazas n'ait envisagé dans cet ouvrage,

et sur laquelle il n'ait donné de bons conseils. A l'égard du traité des sons harmoniques, tout y est neuf, et l'on peut le considérer comme un travail important qui supplée à beaucoup d'omissions ou d'erreurs échappées à M. Guhr dans son travail sur le même objet. On sait que les sons harmoniques forment une partie essentielle du talent de Paganini : M. Mazas explique dans son traité tout le mécanisme de cette espèce de fantasmagorie musicale qui a procuré des succès si éclatans à l'artiste célèbre, et ce n'est pas un faible mérite que d'avoir su réduire en tables synoptiques et en exemples palpables des tours de force considérés comme inexécutables par la plupart des amateurs. Les sons harmoniques seront toujours considérés jusqu'à un certain point comme étant en dehors de l'art; on ne songera vraisemblablement jamais à les appliquer à la musique de Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Viotti; mais dans des solos où l'on cherche à captiver l'attention du public, et conséquemment à l'exciter sans cesse par une grande variété de moyens, on pourra, dès qu'on y aura acquis de l'habileté, s'en servir avec avantage, et sous ce rapport le travail de M. Mazas mérite l'attention des artistes. Nous le recommandons comme un excellent guide dans une étude qui présente d'assez grandes difficultés.

Publications musicales de l'Allemagne.

I. OUVRAGES THÉORIQUES.

Burkhard, J. A. C. Neuestes vollstændiges musikalisches wœterbuch, enthaltend die erklærungen alles in der musik vorkommenden ausdrüscke. (Nouveau dictionnaire de musique, contenant l'explication de tous les termes employés dans cet art). Grand in-8° de 24 feuilles; Ulm, Ebner.

Gesanglehre. Nach Nægeli. (Méthode de chant, d'après Nægeli). In-8° de 15 feuilles; Ulm, Ebner.

Mehnert, J. G. Versuch einer theoritisch-praktischen anweisung zum orgelvortrage, nach Klein bearbeitet. (Essai d'une méthode théorique et pratique pour l'orgue, d'après Klein). In-4°; Breslau, Pilz.

Waldhœr, M. Neue volksgesangschule, oder anleitung, den gesang auf die leichteste und zweckmæssigste artzu lehren. (Nouvelle méthode populaire de chant, ou Instruction pour montrer le chant de la manière la plus facile et la plus convenable). In-4° oblong; Kempten, Kœsel.

Werner, J. G. Versuch einer kurzen und deutlichen darstellung der harmonielehre; oder anleitung, richtige harmonie-folgen und musiksætze zu erfinden. (Essai d'une méthode facile et claire d'harmonie, ou Instruction pour trouver une suite régulière d'accords et de phrases musicales). 2 vol. in-4°; Leipzig, Hofmeister.

Wæltje, C. L. H. Versuch einer rationellen construction des modernen tonsystems. (Essai d'une construction rationelle du système moderne de composition). In-8° de 10 feuilles, avec 3 planches; Celle, Schultze.

II. OUVRAGES PRATIQUES.

Hæuser, J. E. Elementarbuch für die ersten anfænger des pianofortespiels, in 120 instructiven uebungsstüchen, nebst beschreibung einer vereinfachten methode beim klaviesunterricht. (Leçons élémentaires de piano pour les commençans, en 120 exercices, suivis de l'exposition d'une méthode simplifiée pour l'enseignement de cet instrument). Grand in-4°; Leipzig, Brüghemann.

Id. 170 kurze und leichte orgelstüche, zum gebrauch beim gottesdienste, wie auch als schule für anfænges im orgelspiel. (170 morceaux courts et faciles pour l'orgue, destinés au service divin et pouvant aussi servir de leçons à ceux qui commencent cet instrument). Grand in-4°; Meissen, Gœdsche.

Lump, L. 6 vierstimmige messen mit orgelbegleitung. erstes heft. (Six messes à quatre voix, avec accompagnement d'orgue; 1er cahier). In-fol.; Landshut, Krüll.

Müller, W. A. Samlung verschiedener kirchenmusiken beim œffentlichen gottesdienste, zunächst für schwæchere orchester. In partitur. (Collection de différens morceaux de musique d'église, destinés au service divin, et principalement aux orchestres peu nombreux. Partition). 2 volumes in-4°; Meissen, Gœdsche.

Mühling, A. Museum für pianofortemusik und gesang; 4e jahrgang. 12 hefte. (Museum. Collection pour piano et chant; 4e année. 12 cahiers. Meissen, Gœdsche.

Rohrmann, H. L. 56 für die orgel gesezte, grœsstentheils leichte vorspiele, nebst 6 nachspielen. Dritte auflage. (56 préludes, la plupart faciles, composés pour l'orgue, 3e édition). In-4°; Ilmenau, Voigt.

Volbeding, J. E. 20 vierhændige uebungsstücke für das pianoforte, in den ersten stunden des unterrichts anwendbar zur befœrderung eines rasch fortschreitenden taktmæssigen spiels. (20 exercices à quatre mains, pouvant être employés pour les premières leçons et propres à donner promptement l'habitude de la mesure). In-4°; Ilmenau, Voigt.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VI^me ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 7.

Condit. de l'Abonnem.		
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **Revue musicale** paraît le **Samedi** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'Agence générale de la musique et de la Revue musicale, rue du Helder, n° 13; M. Schlesinger, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 17 MARS 1832.

Division des matières: Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

DE LA DIVISION DES ÉCOLES DE COMPOSITION.

ALLEMAGNE.

SUITE.

Dès les premières années du dix-septième siècle, les maîtres de composition les plus distingués de l'Allemagne furent les organistes, car l'art de jouer de l'orgue fut non-seulement cultivé de bonne heure avec beaucoup de succès dans ce pays, mais aussi la musique composée pour cet instrument servit de modèle pour toute la musique instrumentale que les Allemands traitaient de préférence à la musique vocale.

Déjà sous le règne de l'empereur Maximilien I^er, Hans Hofhaimer et son fils Paul s'étaient fait remarquer comme des organistes d'un talent supérieur pour leur temps; ils avaient fondé une école d'orgue et de composition à Strasbourg, d'où sortit entre autres Bernard Schmid, le premier organiste allemand qui ait publié de la musique d'orgue en tablature allemande. Ce Bernard Schmid, artiste du premier ordre, fut organiste de la cathédrale de Strasbourg, et contribua beaucoup aux progrès de son art, soit par les élèves qu'il forma, soit par la publication de deux recueils de pièces d'orgue, dont le premier parut à Strasbourg, en 1557, sous le titre de *Einer neuen kunstlichen auff Orgel und Instrumenten-Tabulatur-Buch*, et le second sous un titre semblable, en 1577. Les pièces contenues dans ces deux recueils offriraient aujourd'hui de grandes difficultés aux organistes les plus habiles.

Egide Paix, organiste de l'église Sainte-Anne, à Augsbourg, vers le milieu du seizième siècle, et son fils Jacques Paix, qui fut organiste à Lauingen, en Bavière, peuvent être aussi considérés comme des musiciens qui ont exercé de l'influence sur les écoles de composition de l'Allemagne. Tous deux formèrent des élèves qui devinrent ensuite eux-mêmes des chefs d'école. Jacques Paix a fait imprimer un recueil de pièces d'orgue en tablature allemande qui prouve que son style était plus pur que celui de Schmid, et qu'il possédait de profondes connaissances dans le genre fugué. Ce recueil a paru à Lauingen, en 1583, sous le titre de *Ein schœn nutz und gebrauchlich Orgel-Tabulatur-Buch*, etc. (Bonne et utile Tablature pour l'orgue, etc.).

Parmi les organistes allemands qui eurent le plus d'influence sur les progrès de la composition au commencement du dix-septième siècle, on remarque en première ligne Samuel Scheidt, qui fut successivement organiste à Hambourg et à Halle, sa ville natale. Celui-là fut un de ces hommes qui impriment à leur art une direction qui ne fait plus que se modifier dans la suite des temps, mais dont il reste toujours des traces. Il suffit de jeter un coup d'œil sur le grand recueil de pièces d'orgue publié par Scheidt à Hambourg, en 1624, sous le titre de *Tabulatura nova*, pour y reconnaître le type de ce style si riche de piquante harmonie qu'on a admiré depuis dans la musique de Jean-Adam Reinke, organiste de Sainte-Catherine, à Hambourg; de Dietricht Buxtehude, organiste de l'église principale de Lubeck; de Frédéric Zachau, de Halle, et surtout de Jean-Sébastien Bach et de Handel. La manière de Scheidt porte le cachet qui distingue la musique de l'Allemagne du nord de celle de l'Allemagne méridionale, dont Froberger, Jean Gaspard de Kerl, et Sébastien-Antoine Scherer, d'Ulm, ont été les chefs. Ceux-ci avaient étudié en Italie sous la direction de Frescobaldi et de Carissimi. Leur style se ressent de la simplicité d'harmonie et de modulation des écoles d'Italie, tandis que la musique de Scheidt et de ses élèves et successeurs est remplie de recherches, de dissonances hardies et de combinaisons d'un caractère tout original. Dès lors il y eut deux styles, deux manières, deux doctrines dans les écoles de compositions de l'Allemagne; cette division a régné jusqu'au

commencement du dix-neuvième siècle, et chaque école affecta jusqu'à certain point une sorte de dédain pour l'école opposée. C'est ainsi que les productions des grands musiciens de l'Allemagne du nord ont été négligées, je dirais presque inconnues aux musiciens de l'Autriche et de la Bavière jusqu'à l'époque où Mozart, frappé des beautés qu'il remarquait dans la musique des Bach et des Handel, se mit à l'étudier avec ardeur, et proclama hautement le mérite de ces grands musiciens. Malgré le respect qu'on avait pour son autorité, il trouva beaucoup d'incrédules à Vienne, et ce n'est presque que de nos jours que les préjugés ont disparu dans cette capitale de l'Allemagne.

Tandis qu'il se formait des écoles pratiques d'où sortaient une multitude d'artistes d'un grand mérite, des théoriciens et des écrivains didactiques cherchaient à mettre la science à la hauteur de cette pratique, bien plus séduisante pour les élèves que l'étude sévère des principes. Kruger ou Cruger, de Berlin, fut un des premiers qui exposa une méthode claire et facile dans ses *Synopsis Musices, continens rationem constituendi et componendi melosharmonicum* (Berlin, 1624, in-12). L'ouvrage de cet écrivain, comme la plupart de ceux qui parurent pendant le cours du dix-septième siècle, est plutôt un traité général de musique qu'un traité de composition. Bien moins riche à cette époque que l'Italie, sous le rapport de la littérature musicale, l'école allemande ne faisait que préluder dans un genre où elle devait acquérir beaucoup de gloire par la suite. L'un des meilleurs ouvrages qui parurent dans la première moitié du dix-septième siècle fut celui de Jean-André Herbst, qui a pour titre *Musica poetica, sive Compendium Melopoeticum*, etc. (Nuremberg, 1643, in-4°). Quoique trop peu étendu sur ce qui concerne l'art d'écrire à plusieurs parties, ce livre contient de bonnes observations et des exemples bien choisis. Jean-Georges Able, organiste à Mulhouse, n'ajouta pas beaucoup de choses à ce qui avait été enseigné avant lui dans son petit ouvrage intitulé *Musikalisches Fruhlingsgespraech, darinnen fürnehmlich vom grund-und kunstmæssigen Componiren gehandeltwird* (Mulhouse, 1695-1697-1699-1704); mais il n'en fut pas de même du livre d'André Werkmeister, qui a pour titre : *Harmonologia Musica* (Francfort et Leipsik, 1702, in-4°). Celui-là fut réellement un livre utile contenant des préceptes clairs et bien classés sur le contrepoint double, les canons et la fugue. On peut considérer ce livre comme ce qui a été écrit de meilleur en Allemagne sur les compositions scientifiques, avant que le livre de Fux eût paru.

Ainsi que je viens de le dire, l'Allemagne, riche de pratique musicale, n'avait point de corps de doctrine uniformément adopté dans ses écoles. Ce fut un maître de chapelle de l'empereur Charles VI, nommé *Jean-Joseph Fux*, ou plutôt *Fuchs*, né en Styrie vers 1660, qui tira des meilleurs ouvrages italiens cette doctrine et la coordonna dans un livre qu'il publia à Vienne en 1625, in-fol., sous le titre de *Gradus ad Parnassum, sive Manuductio ad Compositionem Musicæ regularem, methodo nova ac certa, nondum ante tam exacto ordine in lucem edita.* On a souvent attaqué en France le mérite de cet ouvrage, parce qu'on était blessé des inutilités qui abondent dans la forme dialoguée que Fux a adoptée; mais ces défauts n'empêchent pas que le fonds n'en soit excellent, et même que la disposition des objets n'y soit beaucoup plus méthodique que dans la plupart des livres d'où l'auteur a tiré ses matériaux. Trois traductions du *Gradus ad Parnassum* de Fux, l'une en allemand par Mitzler, l'autre en italien par Manfredi, et la troisième en anglais, attestent l'estime qu'on a eue pour ce livre dans le dix-huitième siècle. Il se peut que l'opinion peu favorable qu'on en a en France n'ait d'autre origine que la très mauvaise traduction qui en a été faite en français par un musicien très médiocre nommé Pietro Denis. Non-seulement ce traducteur n'a pas entendu l'original en beaucoup d'endroits, mais il n'a donné qu'une partie de l'ouvrage, et a supprimé presque tout ce qui concerne le canon et la fugue, ainsi qu'une partie de l'introduction. Le *Gradus* fut, on doit le dire, le livre de son époque; il éclaira les musiciens allemands sur les vrais principes de l'art d'écrire, et contribua beaucoup aux progrès remarquables qui furent faits dans cet art pendant la plus grande partie du dix-huitième siècle.

A cet ouvrage important il faut ajouter le *Tractatus musicus compositorio-practicus* que Spiess, moine bénédictin, publia à Augsbourg en 1746 (in-fol.). Ce livre est pour le style moderne ce que celui de Fux est pour le style ancien Les exemples sont bien écrits ; il y a de la méthode dans la classification des matières et dans la manière dont l'auteur expose ses idées. Ce livre est peu connu et n'a pas la réputation qu'il méritait d'obtenir; il semble même que les Allemands n'ont pas aperçu son mérite, qui est très considérable.

Avant le livre spécial de Spiess, Mattheson avait publié quelques ouvrages relatifs à l'art musical en général, ou à l'harmonie en particulier, dans lesquels il avait traité de l'art d'écrire en musique. Mattheson, le musicien le plus érudit de l'Allemagne vers 1740, avait acquis depuis long-temps une grande influence sur l'école de Hambourg comme professeur, comme compositeur,

comme auteur didactique, et surtout comme critique. C'était une sorte de pédant de mauvaise humeur et un artiste de peu de goût, mais c'était, on ne peut le nier, un savant homme dans toutes les parties de la musique. Sa *Grande Ecole d'harmonie* (Grosse Generalbassschule, etc., Hambourg, 1731, in-4°), l'espèce d'abrégé qu'il en donna ensuite sous le titre de *Kleine Generalbassschule* (Hambourg, 1735, in-4°), et son *Parfait Maître de Chapelle* (Der vollkommene Kapellmeister, etc., Hambourg, 1739, in-fol.), attestent ses profondes connaissances dans tout ce qui est relatif à l'harmonie, au contrepoint, à la fugue, etc. Ce dernier ouvrage est surtout important pour ce qui concerne l'art d'écrire. La troisième partie de ce livre est consacrée tout entière à ces objets; elle contient des observations d'un haut intérêt sur les questions les plus délicates de la composition.

Les ouvrages de Mattheson imprimèrent à l'Allemagne un grand mouvement d'activité sous le rapport de la science et de la littérature musicale. La critique mordante, grossière même de cet écrivain éveillait des passions jusqu'alors engourdies. La polémique musicale devint vive entre lui et quelques professeurs; cette polémique n'était pas du meilleur goût, mais elle eut cet heureux résultat, que les principaux points de la théorie furent si bien examinés et discutés que les difficultés furent résolues de manière à ne plus laisser de doutes dans les esprits. Dès ce moment la littérature musicale prit en Allemagne un développement qui a surpassé tout ce qui s'était fait jusque-là en Italie, et laissé fort en arrière la France et l'Angleterre. Les écoles furent mieux classées du moment où la théorie fut mise à la hauteur de la pratique; aussi vit-on ces écoles s'élever à un haut degré de prospérité pendant le cours du dix-huitième siècle. Dans un article suivant j'exposerai la situation de ces écoles depuis la première partie de ce siècle jusqu'au commencement du dix-neuvième.

FÉTIS.

Nouvelles de Paris.

—

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

LA SYLPHIDE,

Ballet en deux actes de M. TAGLIONI, musique de M. SCHNEITZ-HOEFFER.

Les sylphides, comme on sait, sont des êtres qu'on suppose habiter dans les airs et se jouer autour de nous. Mlle Taglioni, dont l'existence est heureusement très réelle, est néanmoins quelque peu sylphide, car à peine touche-t-elle parfois la terre pour se reposer un peu. Sa danse légère et poétique lui donne tant de ressemblance avec ces filles de l'air, qu'il n'y a pas eu besoin de beaucoup de métamorphose pour lui donner l'apparence d'une sylphide à faire illusion. Le talent admirable, merveilleux de cette danseuse incomparable a dû faire naître la pensée du ballet qu'on vient de donner avec succès à l'Académie royale de musique.

Le fonds de l'ouvrage est léger comme le personnage principal. James Reuben, jeune paysan écossais, est aimé de sa cousine Effie, et doit devenir son époux; mais une sylphide s'est éprise d'amour pour lui. Elle est sans cesse près de Reuben, le suit partout, se montre à ses yeux après avoir occupé son imagination pendant son sommeil, et finit par faire naître dans le sein du jeune homme un amour qui doit faire le malheur de sa vie. Il est distrait auprès de sa fiancée; celle-ci s'en aperçoit, mais elle attribue à l'amour qu'il a pour elle la préoccupation de son esprit. Le jour des fiançailles est arrivé, les compagnes d'Effie la parent pour aller à l'autel; mais au moment où le cortége va se rendre au temple, Reuben a disparu; la sylphide l'a enlevé. Conduit par elle dans les champs qu'elle habite avec ses compagnes, ses sens sont excités sans cesse par les danses aériennes et voluptueuses qui l'environnent; mais lorsqu'il veut saisir la légère divinité dont il est aimé, elle s'échappe soudain, et ses désirs ne sont jamais satisfaits. Irrité par cette lutte sans cesse renaissante, il a recours à une vieille sorcière pour en obtenir un talisman qui puisse fixer près de lui sa maîtresse; mais cette femme n'a point oublié qu'il l'a chassée de chez lui le jour même; elle lui donne une écharpe dont l'effet, lui dit-elle, sera de faire tomber les ailes de la sylphide après que Reuben en aura ceint sa taille; mais elle se garde bien de lui dire que par cette métamorphose la sylphide doit perdre le jour. Le charme opère, la sylphide meurt, et tandis que Reuben se livre au désespoir, il voit passer au loin sa fiancée qui va donner sa main à Gurn, son rival. Tout accable à la fois le pauvre James qui jette un dernir regard sur la sylphide et tombe évanoui.

De jolis tableaux, des effets de machines mieux exécutés qu'ils ne l'ont été jusqu'ici à l'Opéra, une fort belle décoration au deuxième acte, et par-dessus tout cela la perfection du talent de Mlle Taglioni ont décidé le succès de ce ballet, qui doit tenir une place agréable dans le répertoire de l'Académie royale de musique. La musique est de M. Schneitzhoeffer, auquel on doit déjà plusieurs autres ballets, et particulièrement celui des

Filets de Vulcain. M. Schneitzhoeffer est un musicien de talent qui ne jouit pas d'une réputation égale à son mérite. Peut-être n'en faut-il accuser que lui-même. Trop d'intervalle s'est écoulé entre chacun de ses ouvrages, et l'amour du repos paraît avoir eu plus d'empire sur lui que l'amour de la gloire. Quoi qu'il en soit, la musique de la Sylphide n'est pas seulement de la musique bien faite, elle brille aussi par des idées agréables et par une expression scénique souvent heureuse. L'instrumentation est brillante, et la couleur variée.

J'avouerai toutefois que je n'approuve pas le système adopté par M. Schneitzhoeffer dans la musique de ses ballets. Le langage de la pantomime est bien imparfait; il laisse beaucoup de choses vagues, incertaines, et la musique seule peut suppléer à ce qui lui manque de clarté. Mais la musique est elle-même un art vague qui a besoin du secours de la parole pour rendre des idées positives. Privée de ce secours dans les ballets, elle peut du moins rappeler des situations ou des sentimens analogues à ce qu'elle doit exprimer par des thèmes connus de tout le monde : c'est en effet par ce procédé que plusieurs compositeurs de musique de ballets ont su rendre l'action mimique intelligible; mais ce n'est point ainsi que M. Schneitzhoeffer compose les siens. Considérant la musique comme un art d'expression, il paraît attribuer à ses moyens plus de puissance qu'ils n'en ont, en sorte qu'il dédaigne, en général, les airs connus, et compose consciencieusement toute la musique de ses ouvrages. De là un défaut de clarté qui a peut-être nui plus qu'il ne le pense à ses succès. Je livre cette critique à ses réflexions.

Encore un mot sur l'exécution. L'orchestre de l'Opéra renferme des violonistes d'un grand mérite; on admire en général l'ensemble et le fini des difficultés qu'ils ont à rendre. D'où vient donc qu'un assez grand nombre de traits du nouveau ballet offre beaucoup d'imperfections dans l'exécution? Serait-ce que ces traits sont trop difficiles? Dans ce cas, il aurait fallu les changer; dans le cas contraire, il aurait été nécessaire d'en faire une étude plus sérieuse.

THÉATRE ITALIEN.

Représentation au bénéfice de Rubini. — Commingio, opéra en deux actes, musique de Fioravanti.

La comparaison des produits de l'art musical à ses diverses époques est un objet curieux pour les artistes; il n'en est pas de même pour le public lorsqu'il est réuni dans une salle de spectacle. Là, il ne demande qu'une chose : le plaisir du moment; et peu lui importe ce qu'il peut y avoir d'intéressant dans un ouvrage sous le rapport de l'art, si des sensations de plaisir ne lui arrivent. Pour moi, pour quelques autres musiciens peut-être, il y avait un attrait d'observation dans la reprise du vieil opéra de Fioravanti; pour des spectateurs façonnés à de la musique d'un autre système, il n'y a eu qu'ennui et dégoût. Ce serait cependant une erreur de croire que *Commingio* est un ouvrage dépourvu de mérite; il fut accueilli favorablement dans sa nouveauté, et souvent il a été repris avec succès; mais il est écrit dans un système tout différent de celui qui depuis a obtenu la vogue, et sous certains rapports la musique dramatique a fait d'incontestables progrès depuis que Fioravanti a écrit cet opéra.

L'ancien opéra sérieux du Théâtre-Italien était défectueux en ce qu'il manquait de variété dans les moyens et de rapidité dans l'action. Le récitatif y tenait une place considérable; le reste était rempli par des airs, des duos et des chœurs dont l'uniformité était fatigante. Les hommes de génie savaient trouver dans cet ancien système des inspirations, comme d'autres en ont eu depuis lors dans un système meilleur; ainsi Piccini écrivait dans l'*Alessandro nelle Indie* ce bel air admiré dans tous les temps, *Se'l ciel me divide;* ainsi Paisiello trouvait le duo ravissant de l'*Olympiade;* mais le plaisir que causaient ces créations de talens supérieurs ne suffisait pas pour dissiper l'impression de langueur que laissait l'ensemble d'un opéra sérieux. Des améliorations de détail avaient été faites vers le commencement de ce siècle; c'est à l'époque de ces améliorations que Fioravanti écrivit son *Commingio*, qui n'est pas exactement un opéra sérieux, puisqu'on y trouve un rôle bouffe, mais dont le sujet est d'un genre triste et sombre. Sous de certains rapports de forme, il obéit aux exigences de son époque, mais il n'alla pas plus loin; car Fioravanti, bon musicien et homme habile dans l'opéra bouffe, n'était pas de ces hommes de génie qui devancent les temps. Quelques situations bien saisies et bien rendues, et surtout un duo d'une disposition nouvelle et remarquable par la fraîcheur des idées et le bonheur de l'expression, voilà ce qu'il mit dans son *Commingio :* tout le reste, il le négligea, et son instrumentation resta dans l'état de nullité de l'ancienne école.

Il était facile de prévoir qu'un ouvrage de cette sorte n'aurait point de succès après la révolution complète que Rossini a faite dans toutes les parties de la musique dramatique, et particulièrement dans l'opéra sérieux, où ses réformes ont été radicales. En effet, le public n'a rien compris à un opéra écrit dans un système étranger

à ses habitudes. Il s'ennuyait, ce qui de tous les maux est le pire au spectacle; il s'ennuyait, dis-je; il ne faut donc point s'étonner s'il a montré quelque mauvaise humeur à la fin de la représentation. Quelques amateurs plus éclairés et quelques musiciens érudits goûtaient pendant ce temps le plaisir de la comparaison entre des produits différens d'un même art; mais ceux-là étaient en petit nombre. L'administration du Théâtre-Italien s'est vue par-là dans la nécessité de borner les représentations de *Commingio* à la deuxième. Qu'il me soit permis de donner ici quelques éloges à cette administration pour le courage et l'habileté qu'elle a mis à triompher de circonstances peu favorables, et à lutter contre des accidens imprévus. Ses efforts ont été constans pour varier les plaisirs du public, et pour le retenir malgré la perte irréparable de sa *prima donna.*

A l'exception du duo dont j'ai parlé, le rôle de *Commingio* offre peu d'occasions pour développer un talent tel que celui de Rubini; ce grand chanteur en a tiré tout le parti qu'on en pouvait attendre. Mme Schrœder-Devrient n'a pas trouvé non plus dans le personnage d'*Adélaïde* des choses propres à faire valoir sa manière énergique. Il y a lieu de croire d'ailleurs que son organisation allemande et tout harmonique s'accommode peu de cette musique si simple de Fioravanti, musique dont l'harmonie n'a rien de distingué, et dont les modulations n'ont rien de piquant. Jamais un artiste d'exécution ne produira d'effet dans des ouvrages qui ne lui procureront pas d'émotions.

Lablache est excellent dans le rôle bouffe dont il s'était chargé. C'est à ce rôle et à la manière dont il a été rendu qu'il faut attribuer la patience dont le public a fait preuve en écoutant jusqu'au bout un opéra qui lui déplaisait.

— Le début de Mme Casimir, long-temps attendu, a eu lieu jeudi dernier, dans le rôle de *Ninetta* de la *Gazza ladra.* L'entreprise était périlleuse; néanmoins la débutante n'y a pas échoué complètement, comme quelques personnes l'avaient annoncé d'avance. Disons plus; si elle a eu quelques instans d'hésitation et de faiblesse, il en faut accuser le public, qui par sa froideur injuste et mal placée avait paralysé ses moyens. La belle voix de Mme Casimir s'est déployée avec avantage dans une musique facile à chanter; sa vocalisation n'a même pas été défectueuse, sauf certaines gammes chromatiques que la cantatrice ne fait qu'indiquer et qu'elle ferait bien de supprimer. Après avoir dit sa cavatine d'une manière satisfaisante, elle a bien rendu la première partie du beau trio du premier acte; mais elle a été moins heureuse dans la deuxième, qui exige une vigueur peu commune, et qui a été jusqu'ici l'écueil de la plupart des cantatrices. Dans le finale, dans le beau duo du second acte, et dans quelques autres parties de l'ouvrage, j'ai remarqué en elle un mélange de force et de faiblesse, de passages heureusement exécutés et d'incorrections; mais l'impression qui m'est restée de son début lui est plus favorable que désavantageuse. On pense bien que la prononciation de Mme Casimir manque d'accent et d'articulation : c'est un défaut qu'elle ne pourra corriger qu'avec le temps, au moyen d'études sérieuses. On sait aussi qu'elle a toujours manqué de chaleur à la scène; ce défaut est plus sensible dans *la Gazza ladra* qu'il ne le serait dans tout autre ouvrage. Je crois donc que Mme Casimir pourra prétendre à des succès au Théâtre-Italien lorsqu'elle en aura mieux étudié la langue, et lorsqu'elle ne chantera pas un rôle où Mme Malibran a laissé des souvenirs ineffaçables et d'une dangereuse comparaison.

Rubini et Lablache, dont la présence dans un opéra est une bonne fortune pour l'auditoire, ont été admirables dans cette représentation de *la Gazza.* Santini, qui paraît avoir profité des conseils que je lui a donnés, n'a point fait la grosse voix dans le rôle de Fernando. Il l'a chanté sagement et de manière à mériter les applaudissemens du public.

Fétis.

CONCERTS.

Le concert donné par M. Conins, dans les salons de M. Dietz, mérite une mention au milieu de cette foule de soirées musicales qui pleuvent chaque jour. Il y a trop long-temps qu'il a eu lieu pour que nous en rendions un compte détaillé; nous ne voulons que constater le succès de ce jeune artiste et réparer une omission.

Concert de M. et Mme Boulanger-Kunzé, salle Chantereine, 10 mars.—Une société nombreuse de dilettanti avait répondu à l'appel des bénéficiaires; sous ce rapport au moins ils ont à se féliciter. Quelques petits accidens, qui malheureusement ne sont que trop communs dans ces sortes de réunions, sont venus jeter un peu de froid au milieu des jouissances musicales du public. Mengal et Tulou étaient retenus ailleurs et n'ont pu prendre part au concert. Au reste, le chant était la partie importante de cette soirée, et souvent il a été digne d'éloges. Mme Boulanger-Kunzé, à peine relevée d'une grave maladie, s'est montrée un peu au-dessous d'elle-même; il serait cruel de lui en faire un reproche. Les

autres exécutans étaient Mlle Marinoni, MM. Levasseur, Stephen, Al. Dupont et Boulanger.

Concert de Mlle Honorine Lambert, 13 mars, salons de M. Pleyel. — Nous avons eu l'occasion, dans un de nos derniers numéros, de parler de cette jeune et charmante artiste. Son concert n'a fait que nous confirmer davantage dans l'opinion que nous avions déjà exprimée. Si Mlle Lambert persévère dans ses études, elle est appelée à l'une des premières places dans son art. Son maître actuel, M. Kalkbrenner, avait l'air tout glorieux de son élève, et vraiment il y a de quoi; mais il faut être Kalkbrenner pour aimer à produire ainsi de jeunes talens qui, dès leurs premiers pas dans la carrière, se placent en avant de la foule. Nous savons apprécier l'immense influence d'un grand maître sur le succès de ses élèves; il faut toutefois être juste envers tout le monde. M. Lambert, professeur de mérite, a mis tous ses soins pendant plusieurs années à diriger l'éducation musicale de sa fille, et lorsqu'elle est sortie de ses mains pour se placer sous l'égide de notre plus habile maître, Mlle Lambert était déjà une pianiste distinguée

— Mercredi prochain, M. Aguado, guitariste espagnol d'un mérite reconnu, donnera un concert dans la salle Chantereine. Cet artiste, frappé depuis long-temps des nombreux désavantages de la position habituelle de son instrument, avait successivement tenté divers efforts pour y remédier; déjà il avait jeté quelques vues à ce sujet dans son excellente méthode publiée à Madrid et depuis traduite en français; mais les moyens découverts jusqu'ici n'atteignant pas le but qu'il s'était proposé, M. Aguado vient d'inventer un mécanisme simple et ingénieux au moyen duquel la guitare reste constamment dans une position fixe, et de plus parfaitement isolée. Il arrive aux plus grands artistes (et il serait aisé d'en citer des exemples récens), que leur instrument leur échappe pour ainsi dire des mains; on conçoit d'après cela combien la découverte de M. Aguado intéresse tous les guitaristes.

— La soirée musicale de M. Stoepel, dans laquelle devaient se faire entendre l'élite des chanteurs italiens, a été remise indéfiniment, et cela sans annonce préalable.

— Paganini est arrivé à Paris depuis quelques jours. Il se propose, dit-on, d'y donner quelques concerts, mais l'époque n'en est point encore fixée.

— Un livre nouveau vient de paraître chez M. Paulin, libraire, place de la Bourse; il a pour titre : *Lettres écrites de Paris pendant les années* 1830 *et* 1831 *par M. L. Bœrne, traduites par M. F. Guiran.* Au milieu d'observations et d'opinions de tout genre sur la politique et sur beaucoup d'autres objets, on trouve ce passage singulier sur Mme Malibran : « Que n'auriez-vous pas éprouvé si vous aviez entendu la Malibran? Il semblait que mon cœur s'était changé en une harpe dont les anges jouaient. — L'oreille écoutait en dedans... je m'attachais avec une véritable anxiété au mot terrestre, afin de ne pas perdre terre, et de n'être pas enlevé par ces accens spirituels. Dieu a donné à la Malibran un certificat avec la signature de sa création, personne ne peut la contrefaire. C'était comme une campagne fleurie de tous les sentimens tendres et fiers, calmes et élevés, doux et amers de l'homme, avec tout le luxe de couleurs, toutes les douces exhalaisons et tous les étourdissemens des fleurs les plus variées... Elle ne chantait pas seulement de la bouche, tous les membres de son corps chantaient. Les accens jaillissaient en étincelles de ses yeux, de ses doigts; ils coulaient de sa chevelure, elle chantait encore quand elle se taisait. »

— M. Zimmerman vient encore de lancer dans le monde musical un petit prodige; ce dernier venu, âgé de dix ans, se nomme Lacombe : il vient d'obtenir un succès complet au Théâtre Italien, où il a exécuté avec un charme et une vigueur qu'on était loin d'attendre de son âge un morceau de la plus grande difficulté.

— Le quatrième concert du Conservatoire aura lieu demain 18 mars. La composition du programme est intéressante. M. Mendelssohn, habile pianiste, doit y faire entendre le concerto de Beethoven, en *sol*, pour le piano; c'est un morceau très remarquable et peu connu en France. Le fragment de quatuor du même compositeur, exécuté par tous les violons, altos et basses, sera un essai curieux de modification introduite dans la pensée de Beethoven. Enfin, le duo de *Médée*, énergique composition de M. Cherubini, qui depuis trente ans n'a pas été entendue en public, ne peut manquer d'exciter l'intérêt des amateurs de musique.

Voici la composition générale du programme :

1° Symphonie pastorale de Beethoven;

2° Concerto en *sol*, de Beethoven, pour le piano, exécuté par M. Mendelssohn;

3° Le *Sommeil d'Armide*, scène chantée par Adolphe Nourrit, suivi du chœur du même opéra, *Poursuivons jusqu'au trépas*, musique de Gluck;

4° Fragment d'un quatuor de Beethoven, exécuté par tous les violons, altos et basses;

5° Duo de *Médée*, musique de M. Cherubini, chanté par Adolphe Nourrit et Mlle Falcon;

6° Ouverture de Beethoven, suivi du chœur final du *Christ au mont des Oliviers.*

Publications élémentaires.

60 Solféges progressifs à deux voix égales, avec accompagnement de piano ou harpe, ou Nouveau cours de lecture musicale, précédé de principes de musique, par demandes et réponses, par *Alexis de Garaudé*, professeur de chant, membre du Conservatoire, etc., etc. Œuvre 41. Prix : 25 fr. Paris, chez l'auteur, rue Vivienne, rotonde Colbert, escalier E.

Les ouvrages élémentaires pour l'enseignement de la musique d'après une multitude de systèmes, abondent dans le commerce de musique ; il n'en est pas de même des exercices : ceux-ci sont comparativement beaucoup plus rares, cependant ils forment la partie la plus utile des méthodes, quelles qu'elles soient ; car ce n'est pas par des systèmes d'enseignement plus ou moins hâtifs qu'on forme des musiciens, c'est par l'habitude de lire de la musique dans toutes les combinaisons possibles. Il n'est pas de professeur qui ne sache que dans le cours d'une éducation musicale, on manque souvent de ces exercices, qu'il est nécessaire de varier pour éviter que les élèves apprennent les leçons et les récitent de mémoire. Cette rareté dont je parle pourra être mise en doute si l'on considère les volumineux recueils de solféges d'Italie et du Conservatoire ; mais ces recueils ne satisfont pas à toutes les conditions voulues. Les solféges d'Italie sont écrits, en général, dans des cordes trop aiguës, en sorte qu'ils fatiguent les voix. Quant à ceux du Conservatoire, bien que fort estimables sous plusieurs rapports, ils ont l'inconvénient de n'avoir pas été combinés dans un ordre méthodique, pour résoudre les difficultés d'une manière progressive. Il ne pouvait en être autrement, puisque ces exercices sont dus à des compositeurs qui faisaient assaut d'habileté sans s'informer s'ils se conformaient à un plan régulier.

Il faut l'avouer, les méthodes se sont perfectionnées depuis le temps où ces ouvrages ont été composés, particulièrement sous le rapport de la classification des objets. Les solféges progressifs que publie en ce moment M. de Garaudé offrent un nouvel exemple de cette bonne classification qui est le résultat de la philosophie introduite dans toutes les branches de l'enseignement. Comme professeur, l'auteur de ces solféges a acquis depuis long-temps l'expérience des difficultés qui arrêtent la plupart des élèves : c'est à leur fournir des occasions de s'y exercer qu'il s'est attaché principalement. Déjà M. de Garaudé a publié une méthode de musique accompagnée de solféges qui a eu assez de succès pour qu'il en ait été fait trois éditions ; il y a lieu de croire que son nouveau recueil ne sera pas moins bien accueilli ; il est en quelque sorte le complément nécessaire du premier ouvrage.

En écrivant ses solféges pour deux voix égales, M. de Garaudé paraît avoir eu pour objet de faciliter l'enseignement de plusieurs élèves à la fois et de former leur oreille aux effets de l'harmonie. L'étude des solféges à deux voix ne doit pas être prise trop tôt ; mais lorsque l'oreille des élèves est assez formée pour distinguer les intonations de la partie qu'il chante de celles qu'il entend, elle devient utile. Par la multiplicité de modulations qu'il a introduite dans ses exercices, M. de Garaudé fait voir qu'il ne les destine qu'à des élèves déjà avancés dans la connaissance de la musique, car des commençans ne pourraient pas chanter avec fruit des leçons chargées d'autant de signes accidentels. Il est vrai qu'il a accompagné son recueil de principes de musique par demandes et par réponses ; mais il ne faut considérer ces dialogues que comme des récapitulations de choses qu'on a déjà apprises ; car ce n'est point par une série de demandes et de réponses de ce genre qu'on peut enseigner convenablement les principes de la musique ; il faut, pour arriver à ce but, une méthode plus analytique et plus philosophique.

Le soin que M. de Garaudé a pris d'indiquer par des virgules les endroits où les élèves doivent respirer est une chose très utile et qu'on ne devrait jamais négliger. Trop long-temps on a considéré en France l'étude du solfége comme indépendante de l'art du chant ; il en résultait que l'on n'arrivait guère à posséder une connaissance complète de la musique sans y perdre la voix qu'on avait pu avoir. Il est bien mieux de considérer le solfége comme l'introduction nécessaire à l'étude du chant, et d'y porter toutes les précautions convenables pour la conservation de l'organe de la voix. Lors même que les jeunes musiciens ne se destinent pas à être chanteurs, il leur est utile de connaître le mécanisme de la respiration et des autres parties du chant ; car il se peut qu'ils écrivent quelque jour pour les voix, et si leurs études ont été bien dirigées, ils peuvent le faire d'une manière plus convenable qu'on ne l'a fait en général en France jusqu'ici.

Au résumé, les exercices de M. Garaudé nous paraissent disposés de la manière la plus utile pour les jeunes gens qui étudient la musique et pour les professeurs. Ils sont d'une mélodie agréable, les difficultés y sont bien classées, enfin, ils sont écrits dans des limites assez resserrées pour ne pas fatiguer les voix même les plus faibles. La deuxième partie peut servir à développer les voix de contraltes pour lesquelles on n'a point assez

écrit. Nous croyons pouvoir prédire du succès au recueil dont nous venons de donner l'analyse.

Bulletin d'Annonces.

Tolose. Boléro par Piccinni. — 2 fr.

Variations brillantes pour la harpe, par Marcucci, sur l'air du *Pirate*, chanté par Rubini. — 6 fr.

Attente, romance, paroles de Victor Hugo, musique de Mlle Pacini. 2 fr.

Partition de *la Marquise de Brinvilliers*. — 120 fr.

Parties d'orchestre. *id.* — 150 fr.

Quadrille par Tolbecque, sur les thèmes de Paganini, pour le piano. 3 fr. 75.

— En quintetto. — 3 fr. 75.

— Pour deux violons. — 2 fr. 25.

Chez Pacini, boulevard des Italiens, n. 11.

Philipp. Second recueil de valses et galop pour le piano. — 6 fr.

Robberechts. Air varié pour le violon, avec accompagnement de piano. Op. 1. — 7 fr. 50.

Regondi. Quatre valses pour guitare seule, très brillantes. — 2 fr.

Henriette Martin. Variations brillantes avec introduction et finale pour le piano sur la cavatine favorite *Il Crociato*, de Meyerbeer. 6 fr.

Massini. *Reviens à moi*, romance. — 1 fr. 50.

Chez Roy, boulevard des Italiens, n. 2.

Hafer. Souvenir du Roi à la distribution des drapeaux à Strasbourg. Pas redoublé pour musique militaire d'infanterie, dédié au roi. — 3 fr. 75.

— Pas redoublé favori du Haut-Rhin, *id.* — 5 fr.

— Pas redoublé favori du 5me léger, *id.* — 5 fr.

Du Boulley. Harmonie militaire composée pour être exécutée aux messes militaires. OEuv. 68 et 11e cah. de la collection. — 12 fr.

Preisser. Journal de musique militaire, n° 2, faisant suite aux *Trois journées de Juillet* 1830. — 18 fr.

Parisot (O.). Grande marche pour musique militaire. — 5 fr.

— Pas redoublé, *id.* — 3 fr. 75.

— Pas de charge, *id.* — 3 fr. 75.

— *La Mayenne*, valse favorite, *id.* — 3 fr. 75.

Chez Richault, boulevard Poissonnière, n. 16.

F. Labarre. Op. 55. Duo pour harpe et piano sur les motifs du *Philtre*. — 7 fr. 50.

— Op. 56. Fantaisie pour harpe seule, sur les motifs du *Philtre*. — 6 fr.

Chez E. Troupenas, rue Saint-Marc-Feydeau, n. 23.

Quadrille de contredanses sur des motifs d'*Anna Bolena*, de Donizetti, arrangé en quintette par Mensard. — 3 fr. 75.

Qu'elle est jolie! romance, paroles de Béranger, musique d'Adolphe Desenne. — 2 fr. 50.

Le Prisonnier, romance barcarolle, paroles de Béranger, musique d'Adolphe Desenne. — 2 fr. 50.

L'Illusion, paroles de Félix Davin, musique d'Adolphe Desenne. — 2 fr.

Ne pleurez pas, romance, paroles de M., musique d'Adolphe Desenne. — 2 fr. 50.

Chez Launer, boulevard Montmartre, n. 14.

J. B. Duvernoy. Quadrille de contredanses pour le piano sur *le Pirate* de Bellini. — 3 fr. 75.

Duchambge. *Le temps se fait des ailes avec notre bonheur*, romance avec accompagnement de piano, 2 fr. — Avec guitare, 1 fr.

— *La Fiancée du Soldat* (ballade-chansonnette). — 2 fr.

— *Je pense à lui*, romance. — 2 fr.

Louise Lecomte. *L'Aveu*, romance, av. piano, 2 fr.—Av. guit., 1 fr.

— *Bonsoir*, romance avec piano, 2 fr.— Avec guitare, 1 fr.

Chez Ign. Pleyel et compie, boulevard Montmartre.

Le Bal, contredanses variées pour le piano, dédiées à Mlle Augusta Desvaulx de Saint-Maurice par Mme Phedora Lottin. Op. 1. — 7 fr. 50.

A Paris, chez l'Auteur, rue Saint-Lazare, n. 29, et chez C. Heu. rue de la Chaussée-d'Antin, n. 10.

Bien-Aimé. *Le Soldat suisse*, avec accompagnem. de piano et guitare.

Chez Z. Frey, place des Victoires, n. 80.

Nouvelle méthode de trompettes à clefs, dédiée au duc d'Orléans, par Baissières-Faber. — 12 fr.

Petite méthode extraite de la grande. — 5 fr.

Choix d'airs tirés et fanfares de la méthode de trompettes; 1re et 2e livraisons. Chaque 4 fr. 50.

Choix de morceaux pour deux trompettes, extraits de la méthode. — 7 fr. 50.

Solos pour la trompette, extraits de la méthode. — 7 fr. 75.

Adam. Op. 71. Rondo montagnard sur *les Clochettes*, de Paganini, pour le piano. — 6 fr.

Ed. Billard. Rondo capricio pour le piano. — 6 fr.

Chez Janet et Cotelle, rue Saint-Honoré, n. 123 et rue de Richelieu, n. 92.

Collection de 23 opéras de Rossini, arrangés pour piano seul, sans paroles (avec accompagnement de violon ou flûte, *ad libitum*), nouvelle édition, brochée avec soin :

1. Armida, 2. Il Barbiere di Seviglia, 3. Bruchino, 4. la Cenerentola, 5. Demetrio et Polibio, 6. Donna del Lago, 7. Eduardo e Cristina, 8. Elisabetta, 9. Gazza Ladra, 10. Inganno fortunato, 11. Italiana in Algieri, 12. Maometto II, 13. Matilde di Sabran, 14. Mosé in Egitto, 15. Otello, 16. Pietra di Paragone, 17. Ricciardo et Zoraide, 18. Scala di Seta, 19. Semiramide, 20. Tancredi, 21. Torvaldo, 22. Turco in Italia, 23. Zelmira.

La Liberté, ou le serment de Grutli, romances, paroles de Mme Amable Tastu, musique de Fior. Geverardi, pour piano et guitare.

Le Cristalier, mélodie suisse, paroles françaises pour piano et guitare.

La Vie du chálet. *id.* *id.* *id.* *id.*

Chez Schonenberger, éditeur, boulevard Poissonnière, n. 10.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VI^me ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 8.

Condit. de l'Abonnem.		
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **SAMEDI** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 24 MARS 1832.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

LITTÉRATURE MUSICALE.

AESTHETISCH-HISTORICHE EINLEITUNGEN IN DIE WISSENSCHAFT DER TONKUNST (Introductions aesthetico-historiques à la science de la musique, par le docteur G.-Ch. Müller, professeur à l'école centrale de Brême). Leipsick, 1830, Breitkopf et Haertel, 2 vol. in-8°. *Versuch einer Aesthetik der Tonkunst in zusammenhange mit den übrigen sehœnen Kunsten nach geschichtlicher Entwickelung. Erster Theil* (Essai d'une Aesthétique de la musique dans ses rapports avec les autres beaux arts, etc. 1^re partie). *Übersicht einer Chronologie der Tonkunst* (Aperçu d'une Chronologie de la musique. 2^e partie).

L'aesthétique de la musique est une partie de la science qui n'a été jusqu'ici traitée avec quelque succès que par les écrivains allemands; cependant il n'existe pas d'ouvrage qui soit complètement satisfaisant sur ce sujet. Dans un livre de ce genre, qui embrasse d'un coup d'œil l'art en général, il faudrait rencontrer, à côté de vues profondes et neuves sur la multitude des objets qui y sont passés en revue, une exactitude de faits, de noms et de dates à l'abri de tout reproche; il faudrait donc que l'écrivain réunît les qualités d'un homme de génie, ou du moins de beaucoup d'esprit, à une haute philosophie et à beaucoup de savoir; mais qui peut se flatter d'être assez favorisé de la nature et d'avoir fait des études assez profondes pour satisfaire à de telles conditions? Ne nous étonnons donc pas de l'insuffisance des livres qui ont été publiés jusqu'à ce jour sur l'aesthétique de la musique, et persuadons-nous qu'il sera fait encore beaucoup d'essais avant qu'il en soit fait un qui obtienne les suffrages des hommes éclairés sans mélange de critique.

L'un des premiers ouvrages de ce genre est celui de Schubart qui a été publié après la mort de l'auteur, par son fils, sous le titre de *Ideen zur Aesthetik der Tonkunst*. Ce livre contient quelques bonnes choses, mais il est un peu superficiel. Au reste, il serait injuste d'en faire une critique sévère; car bien qu'il eût été écrit en 1777, Schubart paraît ne l'avoir pas jugé digne de l'impression, et c'est près de quinze ans après sa mort qu'on le mit au jour. Les ouvrages moins étendus de Michaelis et de Roth sur le même sujet ne sont que des aperçus de certaines parties de l'art; il en est de même de quelques articles assez étendus insérés à des époques différentes dans la *Gazette musicale* de Leipsick, et dans d'autres écrits périodiques publiés en Allemagne.

Le livre de M. Müller est le plus étendu qu'on ait publié jusqu'à ce jour sur l'aesthétique musicale; c'est celui qui embrasse le plus d'objets : je vais examiner si l'utilité du livre justifie l'entreprise de l'auteur.

Ainsi qu'on l'a vu par le titre, cet ouvrage est divisé en deux parties distinctes qui portent des titres différens. La première contient vingt chapitres qui traitent, 1° des diversités d'aptitudes dans la nature humaine; 2° de l'ame comme organe de poésie et d'aesthétique; 3° de la poésie existante dans les différens arts; 4° la musique dans sa forme primitive considérée en général, et en particulier dans son origine orientale; 5° premiers progrès de l'art, première période. Samuel, David, Homère, Pythagore; 6° la musique dans la deuxième moitié de cette période, depuis Pythagore jusqu'à la conquête de la Grèce par les Romains. Système musical; rhythme poétique; virtuoses; 7° état de la musique sous la domination des Romains depuis Vitruve jusqu'au pape saint Grégoire; 8° la musique en Europe dans le moyen-âge. Perfectionnemens de cet art par l'invention de l'orgue; 9° premiers élémens de l'harmonie moderne, système musical et notation. Gui d'Arezzo; Francon de Cologne; 10° du rhythme poético-musical; 11° perfectionnemens de l'art musical par les progrès de la civilisation à la fin du moyen-âge; 12° commencemens de la musique moderne. Luther, Palestrina. Chant choral.

Oratorio, récitatif et air dans le drame. Instrumentation; 13° continuation de la musique moderne, et analyse du talent des artistes les plus célèbres depuis le milieu du dix-septième siècle jusqu'au milieu du dix-huitième; 14° perfectionnemens et inventions, particulièrement dans les intrumens; 15° examen de la période de Haydn, Mozart et Beethoven; 16° en quoi consiste le vrai beau dans les différentes formes de la musique; 17° intonation; coloris musical; caractères de la musique et des instrumens; 18° citations des plus beaux morceaux de musique dans les cinq derniers siècles; 19° résultats d'une aesthétique musicale; 20° comment la musique agit sur l'esprit, sur l'intelligence et sur la nature animale.

La deuxième partie du livre de M. Müller est une table chronologique des choses relatives à la musique, des artistes et des écrivains, destinée à fournir des éclaircissemens aux lecteurs sur tous les objets dont l'auteur parle d'une manière sommaire dans la première partie. Cette chronologie est divisée en dix époques. La première époque s'étend depuis la création du monde jusqu'à l'année 1000 avant la naissance de Jésus-Christ; la deuxième, depuis cette année jusqu'à la naissance du Christ; la troisième, depuis le commencement de l'ère vulgaire jusqu'à l'année 1000; la quatrième, depuis le commencement du onzième siècle jusqu'au commencement du seizième; la cinquième, depuis le commencement du seizième jusqu'au commencement du dix-septième.

Ce plan est vaste, car il embrasse toutes les parties de l'art: examinons comment M. Müller en a rempli les conditions.

Les premiers chapitres de la première partie sont destinés à l'analyse des rapports de la musique avec la poésie et les autres arts; rapports que M. Müller juge très étendus. Il me semble que cette philosophie de l'art musical n'est plus de l'époque où nous vivons: elle appartient au temps où la nature de cet art était moins connue; elle renouvelle les fausses idées de l'abbé Dubos, de Le Batteux, de Chabanon et de tous les littérateurs qui, dans le dix-huitième siècle, ont traité de la musique sans la connaître. Tous, frappés de l'idée que cet art a pour objet l'imitation de la nature et l'expression exacte de la parole, ont établi des rapprochemens entre ce même art et la peinture, la sculpture, la poésie, etc. On sait aujourd'hui que la musique est un art *sui generis*, qui ne peut être comparé à aucun autre, ni par les sensations qu'il fait naître, ni par ses moyens d'action. Ce sont aussi des comparaisons qui manquent de justesse que celles dont M. Müller se sert en plusieurs endroits de son livre entre des peintres ou des poètes célèbres et des musiciens renommés: nulle analogie n'existe entre des talens supérieurs dans des genres si différens, à moins que ce ne soit celle de la célébrité. Tout cela, comme je viens de le dire, composait autrefois le bagage obligé des littérateurs qui parlaient de la musique sans la connaître; mais aujourd'hui il faut écrire sur l'aesthétique de cet art des idées plus justes et des choses plus neuves.

Au cinquième chapitre de son livre, M. Müller entre plus particulièrement dans le domaine de l'art. Je m'empresse de déclarer qu'en plusieurs endroits il a jeté des aperçus assez fins et des idées assez justes; mais en tout ce qui est relatif aux faits, que d'erreurs n'ai-je point à signaler? erreurs déplorables chez un écrivain qui traite de l'art musical dans sa partie la plus élevée. Qui pourrait croire, par exemple, que M. Müller, confondant le *monocorde* avec le *clavicorde*, fait trouver à Gui d'Arezzo son système de musique sur le clavier de ce dernier instrument? Le clavicorde au commencement du onzième siècle! Dans un autre endroit (page 200) M. Müller parle de la *viola di basso* pour la *viola da brazzo*, et il traduit ce mot par ceux de *basse de viole*, tandis que celle-ci était la *viola di gamba*. Je ne finirais pas si je voulais signaler toutes les fautes de ce genre qui se trouvent répandues dans son livre. On y voit citer des noms d'artistes inconnus à l'égal de ceux des hommes les plus célèbres. C'est ainsi qu'on voit figurer un peintre nommé *Orgagna* que personne ne connaît, à côté de Marchetto de Padoue, d'Obrecht et d'Ockeghem; c'est ainsi qu'Ange Politien, de littérateur qu'il était, devient un musicien de génie; et mille autres choses semblables.

Mais c'est surtout dans la seconde partie de son ouvrage que M. Müller semble avoir pris plaisir à accumuler les fautes. Les noms les plus connus sont par lui défigurés. Il y fait de Terpandre un roi de Lesbos; il donne, on ne sait pourquoi, le surnom d'Evergètes à Philodème, auteur du traité sur la musique découvert parmi les manuscrits d'Herculanum. Parlant d'Alypius, il dit que le manuscrit de son ouvrage sur la musique est à Bologne, et semble ignorer par cette citation que cinquante manuscrits du même ouvrage existent dans les grandes bibliothèques de l'Europe. Il veut absolument que le père de Charlemagne s'appelle *Pipin*. Hucbald de Saint-Amand est appelé par M. Müller *Huchot*. Après avoir pris dans la *Revue musicale* ce qui concerne François Landino, cet écrivain en fait un musicien différent de *Francesco Cicco*. Nivelle, ville du Brabant où est né Tinctoris, est appelée par lui *Niville*. Il

fait deux musiciens différens d'Obrecht et d'Hobrecht. Il écrit *Listonius* pour *Listenius*, *Tollis* pour *Tallis*, *Ranucini* pour *Rinuccini*, *Rossini* pour *Rosini*, *Mobillon* pour *Mabillion*, *Schoner* pour *Scherer*, *Albioni* pour *Albinoni;* de Salinas, professeur à l'université de Salamanque, il fait un maître de chapelle à Rome; et cent autres choses semblables.

La chronologie musicale, objet de la deuxième partie du livre de M. Müller, n'y est pas plus exacte que le reste. Par exemple, cet écrivain place en 1590 l'époque des compositions d'Etienne Landi, qui n'a fait paraître son *Santo Alessio* qu'en 1636; il fixe en 1812 la publication de l'ouvrage de Schubart, quoique ce livre ait paru en 1806; et ainsi de plusieurs autres choses qui sont connues de tout le monde et qu'il n'est pas permis d'ignorer. A l'égard de la division des époques de l'histoire de la musique, telles que les a fixées M. Müller, elles me paraissent le fruit du caprice plutôt que le résultat des faits. Pour qu'une division semblable fût fondée, il faudrait examiner qu'elles ont été les révolutions radicales de l'art, et adopter chacune de ces révolutions comme le commencement d'autant d'époques différentes. C'est ce que n'a point fait M. Müller. Ses divisions ont pour base certaines considérations d'histoire générale qui n'ont point de rapport avec la musique.

En résumé, le livre de M. Müller ne contient rien qui puisse faire avancer la science musicale, et il renferme beaucoup d'erreurs qui pourront égarer d'autres écrivains.

Fétis.

Nouvelles de Paris.

CONCERTS DU CONSERVATOIRE.

QUATRIÈME CONCERT (18 MARS).

Il y a plaisir à faire un appel aux amateurs de musique par de bons concerts; ils s'y rendent en foule. Voyez celui du Conservatoire, qui a été donné dimanche dernier: pas une place n'était vide dans la salle; mais, il faut le dire, le concert était excellent, et c'était le premier de l'année dont la composition eût été faite avec autant de soin. Celui-là était digne du premier établissement musical de l'Europe.

La symphonie pastorale de Beethoven n'a jamais été rendue avec plus de verve, de fini et d'élégance. Malheureusement, une entrée, manquée par la première clarinette dans le scherzo, a jeté le désordre dans l'orchestre pendant un moment, et a troublé le plaisir très vif qu'on goûtait à entendre cette composition originale. L'orchestre s'est vengé noblement de cet échec dans l'orage admirable qui suit ce morceau et dans le mouvement final, par la perfection de son exécution.

Un adagio et une fugue d'un quatuor de Beethoven, exécutés par tous les violons, les altos et les basses de l'orchestre, a offert à l'observation l'objet d'un haut intérêt. Dans l'adagio, il s'en faut de beaucoup que l'effet ait été satisfaisant, quoique l'ensemble ait été parfait. Un morceau semblable, dans lequel les instrumens doivent chanter, exige, pour soutenir l'attention et exciter incessamment l'intérêt, une improvisation d'accent qui ne peut exister de la même manière chez plusieurs individus réunis à la même partie. L'ensemble de tous ces violons et de ces basses était excellent; mais leur expression était ce qu'il était impossible qu'elle ne fût pas, c'est-à-dire une chose convenue. Dès lors, plus de chaleur véritable, plus d'entraînement comme il en faut dans le quatuor. Ce n'était plus qu'une symphonie dépouillée de la variété de voix et d'accent qu'y jettent les instrumens à vent.

Mais si l'impression laissée par ce morceau n'a pas répondu à ce qu'on en espérait, il n'en a pas été de même de la fugue; là, l'exécution a été merveilleuse et l'effet prodigieux. Le mouvement vif de cette fugue n'exigeait que de l'ensemble, de l'exactitude et de la finesse, et les exécutans ont porté ces qualités jusqu'au sublime. Tous ces violons ne formaient plus qu'un seul violon, tous ces altos qu'un alto, toutes ces basses qu'une basse, avec cette seule différence d'une puissance de sonorité dont on ne peut se faire d'idée sans l'avoir entendue. Jamais quatre virtuoses bien inspirés n'ont rendu avec plus de perfection et de fini ce morceau difficile. Une justesse irréprochable et qui aurait défié l'oreille la plus délicate; une similitude d'archet qui confondait ensemble tous ces traits de telle sorte qu'on n'en distinguait qu'un seul; une verve, un *brio* incomparables, voilà ce qu'on a remarqué dans ce tour de force d'exécution, et ce qui a excité au plus degré l'enthousiasme de l'auditoire.

L'ouverture de *Coriolan* a été l'occasion d'un nouveau triomphe pour l'orchestre. Digne de rendre ce chef-d'œuvre d'expression dramatique, il y a jeté sa chaleureuse exécution et a fait passer l'émotion dans tous les cœurs.

Le concerto en *sol*, pour piano, de Beethoven, n'avait jamais été entendu dans un concert public à Paris; M. Mendelsohn y a déployé une délicatesse de talent, un fini d'exécution et une sensibilité dignes des plus grands éloges. On sait que les concertos de Beethoven,

ainsi que ceux de Mozart, sont des espèces de fantaisies dans lesquelles le piano dialogue avec l'orchestre. Celui-ci est délicieux par l'enchaînement des idées, l'art de varier les effets et de les rendre toujours nouveaux que Beethoven possédait si bien. L'adagio est ravissant de mélancolie, d'abandon, de je ne sais quoi, qui va au cœur et l'oppresse. J'ai entendu dire à des pianistes que ce n'est pas là de la musique de piano: Dieu en soit loué! Je désire que ces messieurs obtiennent toujours des succès aussi flatteurs, aussi vrais avec toutes leurs notes, que celui que M. Mendelsohn a obtenu avec ces traits si simples et si bien rendus. Je crois bien que les mêmes artistes ne font pas beaucoup plus de cas du rondeau charmant qui suit cet adagio et qui est si neuf dans ses formes; à eux permis encore; mais je suis curieux de savoir où le public irait si on lui donnait le choix de la *musique de piano* et du concerto de Beethoven.

Deux morceaux de chant qu'on n'avait point encore entendus au Conservatoire ont été dits dans ce concert; l'un est le *Sommeil de Renaud* dans *Armide*, suivi du chœur : *Poursuivons jusqu'au trépas*; l'autre, le duo en *mi* mineur de *Médée*, musique de M. Chérubini. Adolphe Nourrit a chanté avec beaucoup de charme le premier de ces morceaux, dont l'instrumentation est, pour l'époque où elle a été écrite, une invention de génie. Le caractère de cette scène ne peut être bien saisi par le public qu'au théâtre, à cause des repos qui s'y trouvent; il y règne une certaine langueur qui est nécessaire à la situation, mais qui perd une grande partie de son effet au concert. Le chœur admirable qui suivait cette scène a électrisé l'auditoire.

Le duo de Médée est un beau morceau d'expression énergique; il a été bien chanté par Nourrit et par Mlle Falcon. Je recommanderai cependant à cette jeune personne de moins jeter sa voix avec éclat. Dans les choses fortes comme ce duo, il est possible d'être énergique sans pousser de cris. L'instrumentation de ce morceau est un modèle de facture. Elle a servi de modèle à plusieurs compositeurs qui ont écrit depuis que M. Cherubini a fait représenter *Médée*.

En somme, le concert du 18 de ce mois a été le meilleur de cette année, soit sous le rapport du choix des morceaux, soit sous celui de l'exécution.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Représentation au bénéfice de Mme LEMONNIER. — LE CALIFE DE BAGDAD. — Mme Martiuet. — LULLI ET QUINAULT. — M. Martin.

Au nombre des moyens employés par les bénéficiaires pour exciter la curiosité du public, les rentrées d'anciens acteurs retirés sont de ceux qui réussissent le mieux. Pour les jeunes gens, il s'agit de contrôler des réputations qui se sont faites avant qu'ils fussent dans le monde; pour le reste des spectateurs, il y a l'intérêt des souvenirs et le besoin de comparer l'artiste tel qu'il était autrefois avec ce qu'il est actuellement. Ce sont ces motifs qui ont amené à la représentation de Mme Lemonnier une des plus nombreuses et des plus brillantes réunions qui se soient rencontrées à l'Opéra-Comique. Martin devait reparaître : Martin, le chanteur français par excellence de son temps, celui qui avait possédé la voix la plus belle et la plus étendue, et dont le nom se mêle toujours aux regrets qu'inspire l'Opéra-Comique, lorsqu'on fait le parallèle de ce qu'il est aujourd'hui avec ce qu'il fut autrefois! Il n'en fallait pas davantage pour assurer le succès de la soirée de Mme Lemonnier, quel que dût être d'ailleurs l'effet de la représentation.

Je viens de parler de la différence qui existe entre l'Opéra-Comique d'aujourd'hui (si toutefois on peut dire qu'il y a aujourd'hui un Opéra-Comique) et celui qui charmait il y a vingt ans les habitans de Paris; cette différence s'est fait péniblement remarquer dès le commencement de la représentation par la manière dont le *Calife de Bagdad* a été joué. Ce charmant ouvrage n'est plus que l'ombre de lui-même. Je ne sais quel laisser-aller s'est introduit dans toutes les parties de l'exécution; mais rien n'y produit de l'effet. Je ne suis pas grand admirateur des traditions; cependant il y en avait d'excellentes dans cette pièce; elles ont disparu et n'ont été remplacées que par des intentions fausses ou ridicules.

Pour la première fois, Mme Martinet jouait le rôle de *Késie* : dans le grand air elle a fait preuve de talent, mais non d'une assurance suffisante. Son chant était celui d'une cantatrice exercée; mais il manquait de verve et de hardiesse. Il est nécessaire que Mme Martinet prenne plus de confiance en elle-même.

Venons à Martin; accueilli avec enthousiasme, il n'a pu se défendre de l'émotion inséparable d'un essai dangereux après un long repos et à l'âge de *soixante-six ans*. L'intérêt que lui témoignait le public y ajoutait encore. Le rôle de Lully est un de ceux que Martin a le mieux chantés dans le beau temps de ses succès. Ce qu'il vient de faire en s'y essayant encore à un âge si avancé tient sûrement du prodige, et l'habileté dont il a fait preuve en s'y faisant encore applaudir, après avoir perdu quelques-uns des avantages de la jeunesse, n'est pas une des circonstances les moins étonnantes de sa longue carrière d'artiste. Car enfin, il le faut bien avouer, l'organe de Martin a fini par éprouver l'effet inévitable du temps, après avoir résisté beaucoup au-

delà du terme ordinaire. Sa voix de poitrine a perdu son timbre et son mordant; il est facile de s'en apercevoir même lorsqu'il parle. Mais si le larynx, qui joue le rôle principal dans ce genre de voix, a pris la raideur de la vieillesse, il n'en est pas de même de la *voix de tête* qui se forme dans les parties supérieures et moelleuses du tuyau vocal: les sons que Martin en tire sont encore d'une fraîcheur, d'un velouté remarquable, et l'adresse qu'il met à les moduler rappelle encore ses beaux jours. Les passages dans lesquels il a pu faire usage de ce genre de voix ont excité les plus vifs applaudissemens. Un sentiment mêlé de peine et de plaisir est l'impression qui m'est restée de ce dernier essai du talent d'un artiste célèbre. Pourquoi faut-il que le temps détruise tout!

Les anciens sociétaires de l'Opéra-Comique ont paru dans un intermède exécuté à cette représentation; on y voyait Chenard, Lesage, Mme Desbrosses (qui avait encore joué avec verve dans l'intermède), Mme Moreau, autrefois Mlle Pingenet cadette, et plusieurs autres; ces vénérables restes de l'ancien Opéra-Comique ont trouvé l'ancien théâtre de leur gloire bien changé.

CONCERT DE M. PANSERON,

Donné le 17 mars, dans les salons de Petzold.

Le concert de M. Panseron a été sans aucun doute l'un des plus brillans de la saison; c'est qu'aussi M. Panseron sait disposer une soirée musicale aussi bien que le plus habile. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner de l'affluence qui encombrait les salons de Petzold. Ce n'est pourtant pas sans encombre que ce concert est venu à bien; si je ne me trompe, j'ai eu dans les mains trois programmes différens, et encore n'a-t-on pas exactement suivi le troisième; tout s'est passé cependant à la satisfaction des nombreux admirateurs du talent du bénéficiaire.

J'ai entendu plusieurs fois des artistes s'étonner, se plaindre même, de ce qu'ils appelaient le bonheur de M. Panseron; je ne suis pas du tout de leur avis, et on ne peut sans injustice contester le véritable mérite de ce professeur. M. Panseron connaît très bien le monde des amateurs de musique; il a jugé très sainement qu'après les vrais dilettanti, ceux qui cultivent l'art pour lui-même, et la foule moutonnière des *dilettanti soi-disant*, qui n'est là que pour faire nombre, il y avait encore un autre public plus nombreux, d'un goût peut-être moins épuré, mais tout aussi avide de plaisirs musicaux. Avant M. Panseron, sa place était occupée par des gens qui, comme lui, étaient doués d'un vrai mérite, et les amateurs n'ont pas oublié que Boieldieu a tenu pendant un certain temps le sceptre de la romance, avec cette différence cependant que Boieldieu passe de la romance à l'opéra, et que M. Panseron, au contraire, est arrivé à la romance en passant par l'opéra. Ainsi donc, le véritable point de discussion devrait uniquement porter sur la valeur, soit intrinsèque, soit relative de la romance. Ce n'est pas ici le lieu d'examiner cette question. Ce qu'il y a de bien certain, c'est que de même qu'aux Bouffes ou à l'Opéra on se pâme d'aise en entendant Mmes Malibran ou Cinti-Damoreau, Rubini ou Lablache, exécuter une mélodie rossinienne, dans les salons de Petzold on ne se pâmait guère moins aux accens de M. Cambon chantant des romances de Panseron; et certes M. Cambon n'est pas plus un Rubini que M. Panseron n'a la prétention d'être un Rossini. Qu'on me permette en passant de dire un mot du chanteur de romances à la mode: M. Cambon ne manque pas de ce que dans un certain monde on appelle du goût; il sait ce qu'il dit, et donne à son chant une couleur dont sont tout-à-fait dépourvus des exécutans plus habiles que je ne veux pas nommer; il se passionne pour un *je t'aime*, et aspire convenablement un *je te hais;* mais, sans inconvénient, je pense, il pourrait joindre à ses qualités quelques qualités de plus, et se débarraser de plusieurs défauts par trop choquans, tels que cet étranglement de larynx dans les sons forts, cette voix gutturale, ce sautillement de prononciation qui sautent aux oreilles des moins connaisseurs et que deux ou trois mois de soins assidus suffiraient pour faire disparaître. J'avoue qu'avec moins de voix M. Panseron disait mieux les romances, et j'ai regretté qu'il ne se soit pas fait entendre une seule fois dans son concert.

Un des derniers morceaux exécutés a été une romance nouvelle intitulée: *Je te hais!... et t'adore.* Je la cite, non à cause de ce qu'elle vaut, car ce morceau m'a paru faible, même pour une romance, mais à cause d'une galanterie toute française de M. Panseron. Cette romance, ornée d'une vignette lithographiée, imprimée sur beau papier rose, a été distribuée aux dames en même temps que le programme, et cette heureuse innovation ne peut qu'être d'une influence favorable sur le prochain concert que donnera M. Panseron.

Je passe à la partie instrumentale. Je ne dirai rien de M. Schunke; c'est un habile pianiste sans contredit; mais je ne sympathise pas du tout avec son genre de talent, et dussé-je lui paraître partial, je préfère Kalckbrenner, Litz, Bertini ou Mendelshon, Mmes Moke, Lambert ou Mazel. C'est un travers, mais je ne saurais qu'y

faire. Je n'en dirai pas de même de MM. Vogt, Huerta et surtout de M. Labarre. M. Huerta, artiste tout d'exécution, compose de bien singulière musique; mais il produit un grand effet par son jeu vraiment extraordinaire; Vogt garde sa supériorité, et quant à M. Labarre, on est en droit de lui adresser de vifs reproches; il ne se fait presque jamais entendre et l'on assure même qu'il néglige un peu son instrument : quand on est parvenu à un si haut talent, on est coupable d'agir ainsi.

R.

CONCERT

Donné par M. Aguado dans la salle Chantereine.

(21 mars.)

M. Aguado est du petit nombre des artistes qui ont su accroître, en quelque sorte, les ressources de leur instrument, ou du moins pallier les défauts de celui-ci en tirant de lui tout ce qu'il peut produire. Chacun sait que les effets qu'il est possible d'obtenir de la guitare sont très bornés; nous l'avons souvent démontré; la qualité de son de l'instrument et des causes inhérentes à sa construction s'opposent à de grands développemens. C'est donc avec ses défauts qu'il faut accepter l'instrument, et c'est eu égard à ces défauts qu'on doit juger l'artiste.

M. Aguado vient d'inventer une mécanique destinée à soutenir la guitare dans les mains de l'exécutant, et qui me semble offrir des avantages réels; celui de laisser les vibrations libres en isolant le corps de l'instrument, et celui de laisser à la main gauche la liberté de parcourir le manche de la guitare sans craindre de laisser s'échapper celle-ci. L'exécution de M. Aguado est élégante, pure et légère; ses compositions sont piquantes et originales.

Puisque j'ai commencé mon article par des éloges, c'est dans cette partie que je dois parler de M. Bertini qui a exécuté, avec M. Mirò, un morceau à quatre mains dans lequel il a produit un effet qu'on ne doit attendre que d'un talent de premier ordre. M. Bertini, l'un des compositeurs pour le piano les plus distingués, a une exécution pleine d'élégance et de charme; je défie l'auditeur le plus froid de ne pas applaudir M. Bertini. M. Mirò l'a bien secondé. M. Camus a eu du succès dans un morceau pour la flûte.

Le chant n'a pas brillé dans le concert de M. Aguado; à part M. Forgas, jeune homme qui donne des espérances et qui s'est acquitté de sa tâche d'une manière satisfaisante, les différens morceaux de musique qui ont été exécutés ont produit un effet tout contraire à celui qu'en attendaient les chanteurs. Mlle Dabadheille possède un bel organe; mais sa prononciation est vicieuse; et un manque total d'expression se fait apercevoir en elle. Mlle Félix a beaucoup d'expression, mais malheureusement cette expression me semble ne pouvoir être mieux qualifiée que de *grotesque;* au reste, on m'a dit que Mlle Félix relevait d'une longue maladie qui avait interrompu ses études; voilà qui ne permet pas d'être bien sévère. Je ne terminerai pas sans parler d'une basse-taille qui m'a beaucoup amusé par ses contorsions et ses efforts pour se donner de beaux sons bien ronflans.

— Une séance musicale du plus haut intérêt, et telle qu'on n'en a jamais entendue dans aucun pays, sera donnée le 8 avril prochain, dans la salle du Conservatoire, par M. Fétis. Cette séance se composera d'un exposé de l'histoire de l'opéra en Italie, en France et en Allemagne, depuis son origine jusqu'à ce jour, accompagné de fragmens d'opéras les plus célèbres représentés depuis 1590 jusqu'en 1830, lesquels seront exécutés par les premiers chanteurs du Théâtre Italien et de l'Opéra, et seront accompagnés par les instrumens appartenant à chaque époque, et dans les systèmes d'orchestre de chaque auteur. Il n'est pas douteux que cette séance n'excite au plus haut degré la curiosité des artistes et des amateurs. Nous donnerons dans notre prochain numéro un programme détaillé de sa composition.

— Le jeune Lacombe, âgé de 11 ans, premier prix de l'École royale de Musique, qui a obtenu de si brillans succès à la cour, dans les salons, et dernièrement au Théâtre Italien où il a joué entre deux pièces, donnera un concert le 30 mars, en la salle Chantereine.

S'adresser, pour les billets et la location des loges, à M. Lacombe, passage Violet, n° 2.

La Reine et Mme Adélaïde ont souscrit à ce concert.

— *Anniversaire de la mort de L. Van Beethoven.* Lundi 26 mars 1832, à onze heures très précises, MM. Urhan, Tilmant frères, Sauzay, Gras, Lutgen, Lagrave et Lie exécuteront pendant une messe basse, à l'église de Saint-Vincent-de-Paul, rue Montholon, un *ottetto* de la composition de M. Félix Mendelssohn Bartholdy.

— Séance extraordinaire de musique instrumentale, donnée par M. Baillot à l'Hôtel-de-Ville, salle Saint-Jean, samedi 7 avril 1832, à huit heures du soir; M. Félix Mendelssohn y exécutera un concerto de piano de Mozart, et M. Baillot un concerto de violon de Beethoven.

Un programme fera connaître les autres morceaux qui seront exécutés dans cette soirée.

On trouve des billets chez Mme Kiéné, rue de Buf-

fault, n° 2, faubourg Montmartre; M. Pleyel, au magasin de musique, boulevard Montmartre; M. Frey, au magasin de musique, place des Victoires; M. Duport, rue Neuve-des-Petits-Champs, n° 83; M. Gand, luthier, rue Croix-des-Petits-Champs, n° 24.

Nouvelles des Départemens.

Brest. Ce n'est pas chose commune que la publication d'une méthode élémentaire dans une ville de province, surtout si cette méthode est conçue sur un plan qui s'écarte des idées reçues. Cela atteste un progrès dans le goût des études musicales, et ce progrès, nous le signalons avec plaisir. M. Hengel, professeur de musique à Brest, vient d'annoncer la publication d'une *Nouvelle Méthode pour l'enseignement de la musique.* Nous rendrons compte de cet ouvrage aussitôt qu'il aura paru; nous nous bornerons aujourd'hui à indiquer quelques passages du prospectus de M. Hengel.

« L'auteur de la méthode actuelle, dit M. Hengel, a été l'un des premiers à marcher dans la voie de perfectionnement ouverte par l'ouvrage de Galin A l'imitation de MM. Lemoine, Édouard Jue, de Geslin, etc., il a, pendant cinq années consécutives, ouvert des cours publics fondés sur la méthode du Méloplaste. Il a pu l'approfondir, en étudier les ressources, en combiner les moyens et les perfectionner; mais aussi il a pu acquérir la pleine et entière conviction que, dans cette voie analytique, il y avait quelque chose de mieux à faire, quelque chose qui fût plus promptement approprié à l'écriture usuelle de la musique, qu'aucune méthode d'enseignement ne parviendra à changer. »

On voit que, bien que le plan de M. Hengel diffère de celui de Galin en quelques points, c'est cependant l'ouvrage de l'inventeur du Méloplaste qui a fait concevoir au professeur de Brest l'idée de sa nouvelle méthode. Plus loin il ajoute en parlant des imitateurs de Galin :

« Ce n'est qu'après avoir livré leur élève, pendant deux ou trois mois, à l'étude du Méloplaste et des chiffres, qu'ils lui mettent sous les yeux la portée musicale; mais la difficulté n'est véritablement qu'ajournée ou tout au plus affaiblie; il faut toujours l'aborder.

« Il m'a semblé plus simple de le faire de suite, et d'abréger ainsi le temps que l'élève perdrait à apprendre un système inusité, ou à suivre un chemin détourné (les chiffres) pour arriver au but que tout enseignement musical doit se proposer, celui de lire et d'écrire comme tout le monde écrit et parle en musique.

« Du reste, on s'appuie toujours, dans la méthode nouvelle, sur la tonalité qu'il n'est plus permis de méconnaître et sur la propriété des notes dans deux gammes fondamentales, l'une majeure et l'autre mineure. Selon l'ancienne méthode, l'élève étudiait sur un nombre infini de langues (appelées tons), et il fallait qu'il fût merveilleusement favorisé de la nature pour pouvoir les comprendre toutes au bout de plusieurs années. Galin les a réduites à 14, dont 7 majeures et 7 mineures. La méthode nouvelle n'en reconnaît que deux, l'une majeure et l'autre mineure, et c'est sur ces deux gammes seulement que l'élève doit étudier et surmonter toutes les difficultés de la musique.

« Mais ce qui distingue essentiellement ma méthode de toutes celles qui ont paru jusqu'à ce jour, c'est que je me suis attaché à rendre sensibles toutes les difficultés musicales par des exemples composés exprès, de manière que les paroles très simples mises sous les notes indiquent l'objet principal du morceau; c'est ce que j'appelle mes formules : ce sont des jalons placés sur la route, des points de rappel qui ne permettent pas de s'égarer, et les paroles spéciales à l'objet qu'on a l'intention de mettre en lumière forment une sorte de mnémonisation qui ne permet pas d'oublier. »

Enfin M. Hengel termine en disant :

« Et qu'on ne s'imagine pas qu'il s'agisse ici d'une méthode d'enseignement élaborée seulement dans le silence du cabinet, et livrée sans garantie aux chances de la publicité; elle a pour elle la sanction d'une expérience répétée. Je me suis long-temps défié de la puissance de ma méthode. J'ai d'abord voulu l'éprouver dans un cours d'essai public sur des enfans qui n'avaient aucune notion de musique. Elle a parfaitement réussi, et m'a donné tous les résultats que j'en attendais. Je me suis alors décidé à ouvrir un premier cours public, qui a duré trois mois, et dont l'heureux succès a justifié toutes mes espérances. »

Nous donnerons dans nos annonces le titre de la méthode de M. Hengel et les conditions de la souscription.

Adam. Enfantillage, trois rondos très faciles à l'usage des commençans; n. 1, Air de Mme Damoreau; n. 2, Marche du Tournoi; n. 3, Air de ballet. — Chaque numéro, 5 fr.

Les morceaux très faciles pour les premiers commençans, sur de jolis motifs, sont si rares, que c'est un cadeau que M. Adam a fait aux pensionnats en publiant ces trois rondeaux, qui méritent beaucoup d'éloges, étant brillans et faciles.

Adam. Contredanses variées et dialoguées sur les plus jolis motifs de *Robert-le-Diable*. — 7 fr. 50.

Ces contredanses, très dansantes, sont extrêmement brillantes, et servent à la fois comme morceaux de salon et comme recueil de contredanses. Un succès de vogue leur est assuré.

Ch. Chaulieu. Variations brillantes sur *la Sicilienne*. — 7 fr. 50.

J. Herz. Cinq airs de ballet, en rondos brillans. N. 1, Bacchanale; n. 2, Pas de cinq; n. 3, Valse infernale; n. 4, Chœur dansé; n. 5, Pas de Mlle Taglioni.

Le public applaudit journellement les airs de ballets dans *Robert-le-Diable*, comment ne se plairait-il pas à les entendre dans les salons? On ne peut s'étonner de la vogue dont jouit cet ouvrage, qui fait le plus grand honneur à M. Herz. Il a su profiter de ces motifs gracieux pour faire des morceaux aussi brillans que mélodieux.

Hunten W. Beautés de *Robert-le-Diable*, mélange des morceaux favoris de cet opéra. — 6 fr.

Kalkbrenner. Op. 109. Rondo sur *la Sicilienne*. — 6 fr.

— Op. 110. Souvenir de Robert, fantaisie brillante sur l'air de Mme Damoreau. — 6 fr.

— et Lafont. Op. 111. Duo et variations pour piano et violon concertans, sur plusieurs thèmes de *Robert-le-Diable*. — 9 fr.

Le célèbre auteur a fait trois morceaux dignes de lui: c'est le plus bel éloge que l'on puisse donner aux ouvrages de M. Kalkbrenner. Les salons retentissent de ses compositions.

Karr. Op. 239. Fantaisie à quatre mains sur le duo bouffe. — 6 fr.

— Op. 240. Fantaisie sur l'air de Mme Damoreau. — 6 fr.

— Op. 241. Variations sur la Marche du Tournoi. — 6 fr.

Mereaux. Op. 52. Variations brillantes sur la Marche du Tournoi. 7 fr. 50.

Cet ouvrage a obtenu un éclatant succès au concert de l'Hôtel-de-Ville et dans les salons où l'auteur l'a exécuté.

Pixis. Op. 116. Caprice dramatique sur la valse infernale et la romance d'Alice. — 7 fr. 50.

Cet ouvrage est un véritable morceau de salon.

— Op. 117. Variations brillantes à quatre mains, sur le quatuor du Tournoi. — 7 fr. 50.

Labadens. Variations sur la Ballade, pour piano et violon. — 7 fr. 50.

Lemoine. Huitième bagatelle, très facile, sur la Ballade. — 4 fr. 50.

Trois quadrilles de contredanses, suivis de valses, par Tolbecque, pour piano, à quatre mains, en quintetti, pour deux violons, pour deux flûtes, pour deux clarinettes, pour deux flageolets.

Pour la guitare.

Carulli. Op. 342. Trois divertissemens pour guitare et flûte ou violon; nos 1, 2 et 3. — Chaque, 4 fr. 50.

— 343. Trois nocturnes pour guitare et flûte ou violon; nos 1, 2 et 3. — Chaque, 4 fr. 50.

— Op. 344. Mosaïque, ou choix des plus jolis morceaux de *Robert-le-Diable*, pour guitare, seule; nos 1 et 2. — Chaque, 4 fr. 50.

Incessamment nous publierons encore quelques ouvrages sur des motifs de *Robert-le-Diable*, par MM. Adam, Kalkbrenner, Czerny, Moschelès, J. Field, Pixis, Chaulieu et Sowinski.

Méthode nouvelle pour apprendre le piano à l'aide du guide-mains, par F. Kalkbrenner.

Le piano est devenu l'instrument de prédilection parmi les personnes bien élevées; il était donc à désirer qu'il parût une méthode qui donnât des règles positives sur la manière d'étudier cet instrument. L'ouvrage que nous annonçons diminue beaucoup les difficultés dont l'étude première était hérissée; l'auteur, par un procédé aussi simple qu'ingénieux, a trouvé le moyen d'empêcher les élèves de jouer du bras et de se raidir en faisant des octaves et des cadences. Le guide-mains, qui est une barre transversale qu'on visse au piano, sert d'appui aux avant-bras de l'exécutant; les bras, ainsi appuyés, laissent le libre usage des doigts, et les exercices que renferme la méthode sont si bien calculés pour les progrès de ceux qui les travaillent de cette manière, qu'en peu de temps ils acquièrent une manière d'attaquer la touche qui ne laisse rien à désirer. Avec cette méthode et le guide-mains, toute personne vivant à la campagne ou éloignée de bons maîtres peut apprendre seule à jouer du piano sans craindre d'avoir un jour à rectifier des défauts; la seule règle à observer, c'est d'avoir l'avant-bras placé de manière à ce qu'il soit parfaitement horizontal et constamment appuyé sur le guide-mains. Cette méthode sera excellente pour les personnes déjà très fortes qui voudraient corriger quelques défauts de position de mains. La belle école de l'auteur et sa manière aisée et gracieuse de jouer du piano sont dus à l'usage constant qu'il a fait du guide-mains, et les exercices qu'il publie sont ceux dont il s'est servi pour arriver au point où il est parvenu. Prix, 12 fr. 50 c. net, et 15 fr. franc de port.

Le guide-mains. — 15 fr. net.

Chez Maurice Schlesinger, rue de Richelieu, n. 97.

Fessy. Op. 14. Variations brillantes pour le piano sur un thème de *la Fiancée du Brigand*, de Ferd. Ries. — 6 fr.

— Op. 20. Melange pour le piano sur les airs de l'opéra de *Faust*, de L. Spohr. — 6 fr.

— Op. 24. Variations pour le piano sur un thème de Carafa, tiré du *Solitaire*. — 4 fr. 50.

— Op. 25. Rondo pour le piano sur un thème de Carafa, tiré du *Solitaire*. — 4 fr. 50.

Rand'hartinger. Op. 50. Duo à quatre mains pour le piano, d'après le quintetto de Mayseder. — 9 fr.

Chez Richault, boulevard Poissonnière, n. 16.

Adam. Op. 70. Mélange sur le ballet de l'Orgie, pour piano. — 6 fr.

Devillers. Quadrille de contredanses, pour piano. — 3 fr. 75.

Panseron. *Si tu m'aimais*, romance pour piano. — 2 fr.

— *Lisette aux doux yeux*, chansonnette pour piano. — 2 fr.

Chez Henri Lemoine, rue de l'Echelle-Saint-Honoré, n° 9.

Rondo brillant pour le piano, par Antoine Orlowski. Op 5. — 5 fr.

Chez Launer, boulevard Montmartre, n° 14.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VI^me ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 9.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **Revue musicale** paraît le **Samedi** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'Agence générale de la musique et de la Revue musicale, rue du Helder, n° 13; M. Schlesinger, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 31 MARS 1832.

Division des matières : Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

LETTRE D'UN ENTHOUSIASTE[1]

SUR L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE EN ITALIE.

(**Extrait de *la Revue européenne*.**)

Florence. Le théâtre de la Pergola. I Montecchi ed i Capelli. *La Vestale*, de Paccini. L'orchestre, les chœurs, les chanteurs. Service funèbre du jeune Napoléon Bonaparte. L'organiste. — Gênes. *L'Agnès*, de Paer. Indifférence des Génois pour Paganini. — Rome. La fête *del Corpus Domini*. Le chœur de Castrati. La musique militaire. *Miserere* d'Allegri. Musique des églises. Théâtres. Chanteurs, chœurs et orchestre. Chant des montagnes romaines. Les Pifferari. L'institut de France et ses musiciens pensionnaires à Rome. — Naples. Théâtre Saint-Charles. Théâtre *del Fondo*. Opéra buffa de Donizetti. Exécution du *Requiem* de Mozart. Conjectures sur Milan et Venise.

Tu as été supris, mon cher ami, du silence que j'ai gardé jusqu'ici sur la musique d'Italie, et tu me reproches d'oublier dans mes lettres un art qui doit faire le charme principal du pays enchanté que je parcours!... L'oublier!... puis-je oublier la musique?... ma vie, mon sang, l'air que je respire? Oh! je n'y ai que trop pensé pendant mes courses d'artiste, et j'eusse joui bien plus complètement de tous les délices de ce brillant jardin de l'Europe, sans le souvenir des grandes émotions musicales dont mon cœur battait encore, et auxquelles je savais d'avance qu'il fallait renoncer au-delà des monts. Ne vas pas crier à la prévention : il n'y en a pas dans mon fait, je t'assure; Dieu sait avec quelle ardeur j'ai saisi les trompeuses espérances de rencontrer des sujets d'admiration, chaque fois qu'elles se sont présentées.

A Florence, on m'avait beaucoup vanté l'opéra de Bellini (*I Montecchi ed i Capelli*); c'était un genre nouveau au dire de chacun, une composition remplie de fraîcheur et d'expression, dont les formes n'avaient rien de commun avec celles de Rossini; Bellini était un *génie à part*, loin, bien loin de la foule des imitateurs du célèbre Pesariote!.... Je courus donc au théâtre de la Pergola entendre cette partition si prônée. Déjà je me représentais avec ravissement un véritable opéra de Roméo digne du génie de Shakspeare. Dieu! quel beau sujet! me disais-je, en frémissant d'avance de plaisir; comme tout y est dessiné pour la musique!... D'abord, le bal éblouissant dans la maison de Capulet, où, au milieu d'un essaim tourbillonnant de beautés, le jeune Montaigu aperçoit pour la première fois la *sweetest Juliet*, dont la fidélité doit lui coûter la vie; puis ces combats furieux dans les rues de Véronne, auxquels le *bouillant Tybald* semble présider comme le génie de la colère et de la vengeance; cette inexprimable scène de nuit sur le balcon de Juliette, où les deux amans murmurent un concert d'amour tendre, doux et pur comme les rayons de l'astre des nuits qui les regarde en souriant amicalement; les piquantes bouffonneries de l'insouciant Mercutio; le naïf caquet de la vieille nourrice; le grave caractère de l'ermite, cherchant inutilement à ramener un peu de calme sur ces flots d'amour et de haine dont le choc tumultueux retentit jusque dans sa modeste cellule;... puis l'affreuse catastrophe, l'ivresse du bonheur aux prises avec celle du désespoir, de voluptueux soupirs changés en râle de mort, et enfin le serment solennel des deux familles ennemies, jurant trop tard, sur le cadavre de leurs malheureux enfans, d'éteindre la haine qui fit verser tant de sang et de larmes. Les miennes coulaient en y songeant.

J'entrai. Je vis devant la rampe un long et étroit boyau contenant les instrumentistes. Cette disposition de la masse harmonique est par trop défectueuse; il

(1) Cette lettre est d'un jeune artiste qui est riche d'imagination, mais qui paraît n'avoir pas toujours pu se défendre d'un mouvement d'humeur contre l'Italie, et qui porte quelquefois des jugemens hasardés.

(*Note du rédacteur.*)

a pas d'effet possible. Cela ne présageait rien de bon, mais on commençait, je n'eus pas le temps d'avoir peur. Weber dit quelque part : « Avant de lever la toile, l'orchestre fait *un certain bruit ;* on appelle cela en Italie une ouverture. » Effectivement, au milieu des conversations des spectateurs, l'orchestre boîtant, tantôt du pied droit tantôt du pied gauche, arriva sans qu'on y prît garde, à la fin d'un misérable tissu de lieux communs entremêlés de ces *crescendo* dont les orgues de Barbarie ne veulent déjà plus, et qui sont à des oreilles musicales ce que serait l'eau tiède au palais altéré d'un chasseur highlandais. Les maîtres italiens n'attachent pas d'importance à ce *certain bruit* qu'ils appellent ouverture; le public, disent-ils, ne l'écoute jamais. De leur côté, les dilettanti prétendent qu'ils n'accordent aucune attention aux symphonies, parce qu'elles n'en méritent pas. Pour moi, je crois fermement aujourd'hui que si les compositeurs écrivaient de la vraie musique instrumentale, le public ne l'écouterait pas davantage, et que si les dilettanti devenaient attentifs, les *maestri* ne feraient pas mieux. Poursuivons. L'opéra se déroulait; les chœurs me parurent assez bons, les voix bien timbrées; il y avait surtout une douzaine de petits garçons de quatorze à quinze ans, dont les *contralti* étaient d'un excellent effet. Les personnages se présentèrent successivement et chantèrent presque tous faux, à l'exception de deux femmes, dont l'une, grande et forte, remplissait le rôle de Juliette, et l'autre, petite et grêle, celui de Roméo.

Pour la troisième ou quatrième fois, après Zingarelli et Vaccaï, le novateur Bellini écrit encore Roméo pour une femme!... Mais, au nom de Dieu, est-il donc décidé que l'amant de Juliette doit paraître dépourvu des attributs de son sexe?... Est-il un enfant, celui qui en trois passes perce le cœur du *furieux Tybald*, *le héros de l'escrime*, et qui plus tard, après avoir brisé les portes du tombeau de sa maîtresse d'un bras dédaigneux, étend mort, sur les degrés du monument, le comte Pâris qui l'a provoqué?... Et son désespoir au moment de l'exil, sa sombre et terrible résignation en apprenant la mort de Juliette, son délire convulsif après avoir bu le poison, toutes ces passions volcaniques germent-elles d'ordinaire dans l'ame d'un eunuque?...

Trouverait-on que l'effet musical de deux voix féminines est le meilleur?... Alors à quoi bon des tenors, des basses, des barítons? Faites donc jouer tous les rôles par des soprani ou des contralti; Moïse et Othello ne seront pas plus absurdes avec une voix flûtée, que ne l'est Roméo. — N'importe, il faut en prendre son parti; la composition de l'ouvrage va me dédommager...

Mais quel désappointement!!! dans le libretto il n'y a point de bal chez Capulet, point de Mercutio, point de nourrice babillarde, point d'ermite grave et calme, point de scène au balcon, point de sublime monologue pour Juliette recevant la fiole de l'ermite, point de duo dans la cellule entre Roméo banni et l'ermite désolé, point de Shakspeare, rien, un ouvrage manqué, mutilé, défiguré, *arrangé*. Et dans la musique, où sont les doubles chœurs des Montaigu et des Capulet? où sont les éclats de passion des deux amans, les exclamations de l'orchestre, les dessins pittoresques de l'instrumentation, les mélodies neuves et pénétrantes, les groupes hardis d'accords colorant le tableau, les modulations inattendues? où sont le drame musical et la musique dramatique qui auraient dû naître d'une telle poésie?... Assurément pas dans ce que j'ai entendu à la Pergola; et si j'avais eu le malheur d'écrire un pareil ouvrage, toutes les nuits, troublé par d'effrayantes apparitions, je croirais voir l'ombre irritée de Shakspeare venir m'annoncer la vengeance due à son œuvre profanée.

Cependant je dois ajouter qu'au milieu de cette richesse de pauvretés, j'ai trouvé une idée vraiment belle et dont j'ai été vivement ému. A la fin d'un acte, les deux amans, séparés de force par leurs parens furieux, s'échappent un instant des bras qui les retenaient, et s'écrient en s'embrassant : « Nous nous reverrons aux cieux. » Le musicien a mis sur les paroles qui expriment cette pensée une phrase d'un mouvement vif et passionné, pleine d'élan, point commune et chantée à l'*unisson* par les deux personnages. Ces deux voix vibrant ensemble comme une seule, symbole d'une union parfaite, donnent à la mélodie une force d'impulsion extraordinaire; et, soit par l'encadrement de la phrase musicale et la manière dont elle est ramenée, soit par l'étrangeté bien motivée de cet unisson auquel on est loin de s'attendre, soit enfin par la mélodie elle-même, j'avoue que j'ai été remué à l'improviste et que j'ai applaudi avec transport. *Où diable une idée va-t-elle se nicher?* — Comme j'étais décidé à boire le calice jusqu'à la lie, j'ai essayé d'entendre la *Vestale* de Paccini. Quoique ce que j'en connaissais déjà m'eût bien prouvé qu'elle n'avait de commun avec l'héroïque et sublime conception de Spontini que le titre, je ne m'attendais à rien de pareil. Après quelques instans d'une pénible attention, j'ai dû m'écrier comme Hamlet : « Ceci est de l'absynthe! » et ne me sentant pas capable d'en avaler davantage, je suis parti au milieu du second acte, donnant un terrible coup de pied dans le parquet, qui m'a si fort endommagé le gros orteil, que je m'en suis ressenti pendant plusieurs jours. — Pauvre Italie!... pauvre Italie!... Au moins, vas-tu me dire, dans les églises la pompe musicale doit être

digne des cérémonies auxquelles elle se rattache. Pauvre Italie!... Non, mon cher, il n'en est rien; c'est aussi une illusion. Tu verras plus tard quelle musique on fait à Rome, dans la capitale du monde chrétien; mais écoute ce que j'ai entendu de mes propres oreilles pendant mon séjour à Florence.

C'était peu après l'explosion de Modène et de Bologne; les deux fils de Louis Bonaparte y avaient pris part; leur mère, la reine Hortense, fuyait avec l'un d'eux, et l'autre, le jeune Napoléon, venait d'expirer dans les bras de son père. On célébrait le service funèbre : toute l'église tendue de noir, un immense appareil funéraire de prêtres, de catafalques, de flambeaux, invitait moins aux tristes et grandes pensées que les souvenirs réveillés dans l'ame par le nom et la parenté de celui pour qui l'on priait. L'orgue jouait; je crois plutôt que c'était l'organiste (passe-moi le *concetto*). Ce malheureux semblant d'homme, cet orang-outang, avait tiré le registre des *petites flûtes* et folâtrait dans le haut du clavier en sifflottant de petits airs gais, comme font les roitelets, quand, perchés sur le mur d'un jardin, ils s'ébattent aux pâles rayons d'un soleil d'hiver. O Beethoven!..... où était la grande ame, l'esprit profond et homérique qui écrivit la *sinfonia eroica, la marcia funebre sulla morte d'un eroë*, et tant d'autres miraculeuses poésies musicales qui arrachent des larmes et oppressent le cœur!... Napoléon Bonaparte!... il s'appelait ainsi! c'était *son* neveu! presque *son* petit-fils!... mort à vingt ans... Et sa mère, arrachant le dernier de ses fils à la hache des réactions, fuit en Angleterre... la France lui est interdite... la France, où luirent pour elle tant de glorieux jours.......

Mon esprit, remontant le cours du temps, me la représentait, joyeuse enfant créole, dansant sur le pont du vaisseau qui l'amenait sur le vieux continent, simple fille de madame Beauharnais, plus tard fille adoptive du maître de l'Europe, reine de Hollande, et enfin exilée, oubliée, orpheline, mère éperdue, reine fugitive et sans états.... O Dieu! je ne suis pas un Beethoven, mais à la place de ce stupide mercenaire, qui ne voyait sans doute dans la lugubre cérémonie qu'une corvée de plus, il me semble que le colossal instrument eût rendu sous mes doigts autre chose que de *petits airs gais*.

A Gênes, on donnait, lorsque j'y passai, l'*Agnese* de Paër, un opéra dans le style de Cimarosa, à formes arrondies, trop arrondies peut-être, toutefois abondant en mélodies heureuses et expressives. L'impression de froid ennui dont il m'accabla tenait sans doute à la détestable exécution qui en paralysait les beautés. Je remarquai d'abord que, suivant la louable habitude de certaines gens, qui bien qu'incapables de rien *faire* se croient appelés à tout *refaire* ou retoucher, et qui de leur coup d'œil d'aigle aperçoivent tout de suite ce qui manque dans un ouvrage, on avait renforcé d'une grosse caisse l'instrumentation sage et modérée de Paër, de sorte qu'écrasé sous le tampon du maudit instrument, cet orchestre, qui n'avait pas été écrit de manière à lui résister, disparaissait tout-à-fait. Madame Ferlotti chantait (elle se gardait bien de le jouer) le rôle d'Agnese. Rien de plus plat, de plus ridicule, et de plus impatientant que son exécution; elle répondait à la douloureuse folie de son père par le plus imperturbable sans-froid, la plus complète insensibilité; on eût dit qu'elle ne faisait qu'une répétition de son rôle, indiquant à peine les gestes et chantant sans expression pour ne pas se fatiguer. Elle me rappela cette plaisante critique de Bonardin dans *les Frères féroces*: « Altamor vous crie d'une voix terrible : « — Cours rassembler mes vassaux! — et vous allez ab« solument comme s'il vous disait : — Tiens, mon ami, « tu vas te promener de ce côté-là; si tu rencontres mes « vassaux, fais-moi le plaisir de leur dire que je les de« mande. » L'orchestre m'a paru beaucoup meilleur que celui de Florence; c'est une petite troupe fort inoffensive; mais les violons jouent juste, et les instrumens à vent suivent assez bien la mesure. A propos de violon, tu sais que Paganini est de Gênes. Pendant que je m'ennuyais dans sa ville natale, il enthousiasmait tout Paris. Maudissant le mauvais destin qui me privait du bonheur de l'entendre, je cherchais au moins à obtenir de ses compatriotes quelques renseignemens sur lui; mais les Génois sont, comme les habitans de toutes les villes de commerce, fort indifférens pour les beaux-arts. Ils me parlèrent très froidement de l'homme extraordinaire que l'Allemagne, la France et l'Angleterre ont accueilli avec des cris d'admiration; je demandai la maison de son père, on ne put me l'indiquer. A la vérité, je cherchai aussi dans Gênes le temple, la pyramide, enfin le monument colossal que je pensais avoir été élevé à la mémoire de Colomb, et le buste du grand homme qui découvrit le nouveau monde n'a pas même frappé une fois mes regards pendant que j'errais dans les rues de l'ingrate cité qui lui donna naissance et dont il fit la gloire.

Je partis de Gênes pour Rome. En repassant par Florence, tu peux croire que je ne fus pas tenté de renouveler mes expériences au théâtre de la Pergola. Le souvenir des épreuves que j'y avais subies était encore trop récent, et je croyais ma tâche d'observateur suffisamment remplie de ce côté-là. D'ailleurs j'entendais parler autour de moi avec le plus vif enthousiasme de la fête *del corpus Domini* (la Fête-Dieu) qui devait être célébrée prochai-

nement à Rome. J'étais donc fort empressé de m'y rendre, et je m'acheminai vers la capitale des états pontificaux avec plusieurs Florentins que le même motif y attirait. Il ne fut question pendant le voyage que des merveilles qui allaient être offertes à notre admiration Ces messieurs me déroulaient un tableau tout resplendissant de tiare, mitres, chasubles, croix brillantes, vêtemens d'or, nuage d'encens, etc. « Ma la musica? — Oh! signore, lei sentira un coro immenso.—Puis ils retombaient sur les nuages d'encens, les vêtemens dorés, les brillantes croix, le tumulte des cloches et des canons. Mais Robin en revint toujours à...... « La musica, demandais-je encore, la musica di questa ceremonia? — Davero signore, lei sentira un coro immenso.»—Allons, il paraît que ce sera.... un chœur immense, après tout. Je pensais déjà à la pompe musicale des cérémonies religieuses dans le temple de Salomon; mon imagination s'enflammant de plus en plus, j'allais jusqu'à espérer quelque chose de comparable au luxe gigantesque de l'ancienne Égypte.... Faculté maudite, qui ne fait de notre vie qu'un mirage continuel!.... Sans elle, j'eusse peut-être été ravi de l'aigre et discordant fausset des dix-huit *castrati* qui me firent entendre un sot et insipide contre-point; sans elle, je n'eusse peut-être pas été surpris de ne pas trouver à la procession *del corpus Domini* un essaim de jeunes vierges, aux vêtemens blancs, à la voix pure et fraîche, aux traits empreints de sentimens religieux, exhalant vers le ciel de pieux cantiques, harmonieux parfums de ces roses vivantes. Sans cette fatale imagination, ces deux groupes de clarinettes canardes, de trombonnes rugissans, de grosses caisses furibondes, de trompettes saltimbanques, ne m'eussent pas révolté par leur impie et ridicule cacophonie. Il est vrai que dans ce cas il eût aussi fallu supprimer l'organe de l'ouïe. On appelle cela à Rome musique militaire. Que le vieux Silène ivre, monté sur un âne, suivi d'une troupe de grossiers satyres et d'impures bacchantes, soit escorté d'un pareil concert, rien de mieux; mais le Saint-Sacrement, les images de la Vierge!!!... Comment le pape peut-il permettre?...Tiens, mon ami, si tu veux avoir une idée juste de cet insolent charivari ainsi que des compositions paciniennes dont il nous bourrait le tympan, va dans la rue Saint-Honoré, auprès du bureau de loterie, lorsqu'on proclame le gain d'un terne ou d'un quaterne; tu n'y entendras rien de pis.

Je ne me suis malheureusement pas trouvé à Rome pendant la semaine sainte; ainsi je ne te dirai rien du fameux *Miserere*, ne l'ayant pas entendu. Il paraît toutefois, d'après ce que m'en ont dit des gens de goût et de sentiment, que c'est vraiment beau, original, et d'un effet magnifique auquel rien ne peut ressembler en Europe; je le crois pieusement. D'ailleurs, le *Miserere* d'Allegri est aujourd'hui gravé; il n'est pas nécessaire de recommencer le tour de force de Mozart qui le copia pendant l'exécution, malgré les peines sévères attachées à ce rapt; je l'ai lu à Paris avec une respectueuse admiration. C'est un de ces monumens cyclopéens de la musique sur lesquels le temps ne peut rien. Il n'est écrit que pour des masses de voix, sans accompagnement, sans ornemens mélodiques et presque sans mélodie. Tout l'effet résulte de la succession lente des accords. Dès lors que peuvent contre lui les perfectionnemens continuels de l'instrumentation, les caprices de la mode et ceux des chanteurs?... Il paraît que le trésor musical des églises de Rome est épargné pendant toute l'année pour la sainte semaine. En effet, jusqu'à présent, je n'ai absolument rien trouvé qui me parût mériter d'être cité. De petits chœurs de quinze personnes, des airs d'opéra chantés pendant le service divin avec le cortége obligé de roulades, point d'orgue, cabalettes et cadences finales, des ouvertures de *la Cenerentola*, du *Barbiere*, exécutés par l'orgue; toutes ces gentillesses n'indiquent pas, que je croie, une direction religieuse bien prononcée dans l'art, ni une bien grande élévation dans les idées des artistes.

(La suite au prochain numéro.)

Nouvelles de Paris.

THÉATRE ITALIEN.

CONCERT DE PAGANINI.

(13 mars.)

Après avoir parlé souvent et fort longuement de l'artiste célèbre qui est l'objet de cet article à l'époque de son premier voyage à Paris, il semblerait qu'il ne doit plus me rester rien à en dire; cependant je viens de l'entendre, et j'éprouve le besoin d'analyser encore ce talent extraordinaire, car il est nécessaire de l'étudier long-temps pour le bien apprécier. Je vais donc rendre compte des nouvelles impressions qu'a laissées en moi le jeu de Paganini au premier concert qu'il vient de donner au Théâtre Italien.

Le genre de talent de Paganini est en quelque sorte en dehors de la musique; c'est quelque chose de merveilleux, d'individuel qui ne saurait s'appliquer heureusement ni à la musique de chambre connue sous les noms de *trios*, de *quatuors*, de *quintettis*, ni même à ce

qu'on appelle communément un *concerto*. Cependant, ce n'est pas à dire que Paganini ne sait faire que des tours de force qui ne peuvent trouver leur place dans de bonne musique, car la sienne est excellente; mais elle a été composée dans le but spécial de développer toutes les ressources d'une habileté prodigieuse et inouie; hors de cette musique, Paganini ne saurait que faire de ce qui le distingue des autres violonistes; Haydn, Mozart, Beethoven, Viotti même ne lui offriraient aucune occasion de se placer dans sa sphère, à moins qu'il ne se décidât à défigurer leurs ouvrages pour y faire entrer de force des choses pour lesquelles ils ne sont points faits. C'est en ce sens que je répète que le genre de talent de Paganini est en dehors de la musique proprement dite. Ce serait donc se tromper que de dire, comme on l'a écrit plusieurs fois, que cet artiste incomparable conserve sa supériorité dans tous les genres de musique : cela ne peut pas être. Paganini a considéré le violon sous un autre point de vue que les autres virtuoses sur cet instrument : chaque découverte qu'il a faite l'a confirmé dans le système qu'il avait adopté; chaque pas l'a éloigné sans retour de la route ordinaire. Il n'y a pas, il ne peut y avoir d'analogie ni de point de contact entre ce système et ce qui n'y est pas absolument soumis. Concluons de là que Paganini est non-seulement par son talent, mais par la destination de ce talent, un homme à part qui laissera d'ineffaçables souvenirs, mais qui ne fera point école, parce que pour être de son école il faudrait posséder son étonnante organisation, son admirable dextérité, et par-dessus tout la volonté de fer qui lui a fait vaincre tous les obstacles, qualité aussi rare que le talent.

Une femme du monde disait avec beaucoup d'esprit à quelqu'un qui lui vantait la difficulté excessive des tours de force d'un instrumentiste : *Je voudrais que cela fût impossible.* C'est que l'artiste, tout habile qu'il était, laissait apercevoir le travail pénible que lui coûtait chaque trait, chaque hardiesse de son jeu. Peut-être même, et cela se voit plus souvent qu'on ne pense, peut-être y avait-il plus de témérité dans ce qu'il entreprenait que de bonheur dans l'exécution. La femme d'esprit dont il s'agit n'aurait point dit son joli mot si elle eût entendu Paganini; à l'irréprochable justesse de son intonation, à la sûreté qu'on remarque dans tout ce qu'il exécute, qui ne croirait qu'il fait les choses les plus faciles? Telle est même l'effet de ces qualités poussées jusqu'à ce point de perfection, qu'il n'y a que les artistes qui puissent comprendre tout ce qu'il y a d'habileté dans le jeu de ce violoniste. J'ai souvent entendu parler d'un secret que possède Paganini pour faire si bien des choses si prodigieuses; lui-même fait entendre qu'il le révèlera quelque jour. Quoi qu'il fasse pour le divulguer, j'ai bien peur qu'il ne soit éternellement bien gardé.

Dans le premier morceau de concerto qu'il a joué au concert du 25, Paganini m'a semblé avoir poussé aussi loin que possible l'art de jouer du violon en double corde sans altérer jamais la justesse de l'intonation. Il y a aussi dans ce morceau de certains traits où l'artiste descend graduellement par une marche chromatique qui me semblent aussi merveilleux sous le rapport de l'archet que sous celui du doigté. Le public, enthousiasmé, a salué l'artiste par plusieurs explosions d'applaudissemens. La plus vive agitation a succédé à ce morceau : c'est toujours l'effet que produit le talent extraordinaire de ce violoniste qui n'a point eu de modèle et qui vraisemblablement n'aura pas beaucoup d'imitateurs.

La sonate sentimentale sur un thème de Haydn et sur une seule corde (la quatrième) est un morceau du genre le plus original et qui ferait honneur aux compositeurs les plus distingués. Tous les prestiges du jeu de Paganini y sont réunis, et il y a été surprenant d'un bout à l'autre. Malheureusement l'orchestre n'avait point assez répété les détails de l'accompagnement qui sont difficiles, et quelques fautes d'ensemble ont nui à l'effet général et ont contrarié le violoniste, sans toutefois que cela ait exercé d'influence sur sa prodigieuse exécution.

Les variations sur l'air de Paisiello, *Nel cor piu non mi sento*, par lesquelles Paganini a terminé son concert avaient été déjà entendues plusieurs fois à Paris. Tous les genres de prestiges y sont réunis : le virtuose s'en est joué avec une facilité qui est inséparable de son talent; toutefois il semblait souffrant, et plusieurs fois il fut obligé de se reposer dans l'intervalle des variations.

Après avoir donné de justes éloges au talent le plus extraordinaire qui jamais exista, qu'il me soit permis de faire la part de la critique et d'insister sur une observation que j'ai déjà faite à l'égard de la manière de chanter le *cantabile* que Paganini a adoptée. Cette manière a parfois de l'analogie avec la voix humaine, et l'on voit que tel est le but de l'artiste; mais j'y trouve de l'affectation, et je ne sais quoi de traînant qui ne serait pas de bon goût chez un chanteur. Le chant, quelle que soit l'expression qu'on veut y mettre, doit être articulé, ce qui n'a point lieu dans des glissades perpétuelles d'un son à l'autre. Un peu de ce moyen ferait un bon effet, trop est nuisible. Mes observations ne portent que sur un système qu'il serait facile à Paganini de modifier.

Plusieurs morceaux de chant exécutés à ce concert par Mme Raimbaux ont obtenu de vifs applaudissemens; les progrès de cette cantatrice sont fort remarquables.

THÉATRE ITALIEN.

L'AJO NELL' IMBARAZZO,

Opéra en 1 acte, musique de Donizetti.

La représentation au bénéfice de Lablache nous a fait connaître ce petit ouvrage, première production de Donizetti. On y trouve du naturel et de la verve, et plusieurs morceaux de la partition méritent d'être cités.

L'ouverture n'appartient point à l'opéra original ; elle a été écrite par M. Tadolini. C'est un morceau sans prétention, mais d'une facture agréable et convenable pour le genre de l'ouvrage. L'introduction de l'opéra n'a rien de remarquable. Elle est suivie d'un petit air chanté par Graziani : le public n'a pas compris le mérite de ce morceau qui est un chef-d'œuvre dans son genre. Le personnage est une sorte d'idiot qui ne module point ses accens en parlant : Donizetti a eu l'heureuse idée de ne lui faire chanter que la même note, et sur cette pédale il a établi un charmant badinage dans l'orchestre. Sous le rapport de l'intention dramatique, comme sous celui de la forme musicale, ce morceau méritait d'être applaudi ; mais ce sont de ces finesses qui échappent toujours au public.

Le duo des deux basses, qui vient après, est aussi un fort bon morceau ; il a été mieux apprécié. Enfin le trio des deux époux et du précepteur est bien disposé pour la scène et renferme plusieurs traits heureux. La deuxième partie de l'ouvrage me paraît moins bien inspirée que la première : on y trouve des longueurs, des lieux communs, et parfois de l'imitation du style de Rossini. Quoi qu'il en soit, l'*Ajo nell' imbarrazzo* est un ouvrage assez distingué pour faire voir que Donizetti aurait pu s'élever plus qu'il n'a fait dans la suite de sa carrière, s'il n'eût écrit avec trop de rapidité et d'insouciance. Dans ses dernières productions, il semble revenir de ses erreurs ; le succès les couronne.

Rubini n'a qu'un rôle de peu d'importance dans l'*Ajo nell' imbarrazzo*, mais il le chante comme chante Rubini, c'est-à-dire avec un talent de premier ordre. Mme Tadolini mérite aussi des éloges pour la pureté de son chant : quant à Lablache, on ne peut rien imaginer de plus parfait que son jeu dans le rôle du précepteur. Cette perfection est même telle, sous le rapport du naturel, que le public n'en aperçoit pas toutes les finesses. Il est un degré de talent qui ne peut être apprécié que par les artistes.

Trois représentations de l'*Ajo nell' imbarrazzo* ont attiré la foule : les amateurs de l'opéra italien sentaient que ce spectacle allait être perdu pour eux jusqu'à l'automne prochain ; ils ont voulu jouir de ses derniers jours. A l'attrait d'une pièce nouvelle se joignait d'ailleurs celui de *la Prova d'un opera seria*, qui est toujours exécuté avec beaucoup d'ensemble et qui offre une réunion de talens délicieux dans Lablache, Rubini et Mme Raimbaux. Graziani y est aussi excellent comédien dans le rôle du poète. Enfin, l'intérêt des deux dernières représentations de l'*Ajo nell' imbarrazzo* s'est encore augmenté par la présence de Mme Brugnoli Samengo et de son mari, premiers danseurs du théâtre de Saint-Charles, qui, passant à Paris, ont consenti à danser un pas de deux dans la *Prova*. Mme Brugnoli est dans le genre de la force ce que Mlle Taglioni est dans la grace, c'est-à-dire un talent de premier ordre. Elle ne pouvait paraître d'une manière plus défavorable que sur un petit théâtre comme celui de Favart ; mais elle n'en a pas moins été admirée. Son mari a mérité aussi des applaudissemens.

Fétis.

CONCERT DU JEUNE LACOMBE.

(30 mars.)

A voir M. Lacombe, il semblerait qu'une balle ou un cerceau doivent être mieux placés sous sa main qu'un clavier de piano. Si M. Lacombe n'était pas un artiste, ce serait un *gamin*, comme nous disions au collége ; mais M. Lacombe est un artiste ou le deviendra, du moins, pourvu que vie lui soit prêtée, et que ses brillantes dispositions soient bien dirigées. On doit s'en rapporter pour cela à M. Zimmerman, l'un de nos maîtres les plus habiles, auquel M. Lacombe doit son talent et ses succès.

M. Lacombe a joué trois morceaux au concert qu'il a donné vendredi dernier dans la salle Chantereine : un concerto de Ries, et deux morceaux de M. Herz ; l'un sur un motif de l'opéra *la Violette*, l'autre sur *Ta Fanchette est charmante*. Les plus heureuses qualités se sont révélées en ce jeune pianiste : il ne faut pas attendre une correction parfaite d'un enfant de 11 ans : ses facultés physiques s'y refusent ; mais ce qu'il a fait atteste ce qu'il saura faire un jour, si des études longues et sérieuses développent ses brillantes dispositions ; car à l'âge du jeune Lacombe, on ne peut avoir que des dispositions.

M. Massart, qui s'est fait entendre dans la même soirée, s'était fait remarquer aussi il y a quelques années par un talent précoce. On a souvent applaudi à ses succès d'enfant, et aujourd'hui nous avons à parler d'un talent d'artiste que des études bien dirigées ont pu seules lui faire acquérir. M. Massart a exécuté un air

varié de De Berriot avec une grande pureté. La justesse, la légèreté et la souplesse d'archet se trouvent réunies dans le jeu de ce violoniste qui peut prétendre à de brillans succès.

MM. Stephen et Richelmi ont été applaudis dans le duo : *Che bella vita.*

CONCERT HISTORIQUE.

La séance musicale dont nous avons parlé dans notre dernier numéro, et dans laquelle M. Fétis doit présenter l'exposé de l'histoire de l'opéra, depuis son origine jusqu'à l'époque actuelle, est fixée au dimanche 8 avril. Elle aura lieu dans la salle des concerts du Conservatoire, et commencera à une heure et demie. En voici le programme :

Première partie.

1° *Discours sur l'origine et les progrès de l'opéra, depuis* 1581 *jusqu'en* 1650, par M. Fétis.

2° Fragmens du *Ballet comique de la Reine,* représenté aux noces du duc de Joyeuse, sous le règne de Henri III, en 1581.

3° Fragmens de *l'Euridice* (premier opéra composé en Italie en 1590), musique de Perti et de Caccini, et d'*Orfeo*, musique de Monteverde (1606), chantés par Mmes Cinti-Damoreau, Dabadie, Mori, et par MM. Bordogni, Alex. Dupont, Levasseur et Rubini, accompagnés par des violes, basses de viole, clavecin, orgue, guitares et harpes.

4° Scène de *Xercès*, musique de Cavalli (1649), chantée par Mlle Mori et M. Lablache.

Seconde partie.

5° *Discours sur les progrès de l'opéra en Italie, en France et en Allemagne, depuis* 1650 *jusqu'en* 1750, par M. Fétis.

6° Monologue d'*Armide* (1686), musique de Lulli, chanté par Mlle Dorus, suivi d'un chœur de *Persée* (1682), par le même.

7° Air de *Basilius* (opéra allemand), musique de Keiser (1694), chanté par Mme Schrœder-Devrient.

8° Scène de *Darius*, musique d'Alexandre Scarlatti (1701), chantée par M. Rubini.

9° Duo de *Berenice*, musique de Handel (1723) , chanté par Mlle Mori et M. Alexis Dupont.

10° Duo bouffe de *la Serva padrona,* musique de Pergolèse (1734), chanté par Mme Raimbaux et M. Lablache.

11° Chœur de *Zoroastre,* musique de Rameau (1749).

Troisième partie.

12° *Discours sur les révolutions de la musique dramatique, depuis* 1760 *jusqu'en* 1830, par M. Fétis.

13° Duo de *la Fausse Magie*, musique de Grétry (1775), chanté par MM. Nourrit et Lablache.

14° Air de *Zémire et Azor,* musique de Grétry, chanté par Mme Cinti-Damoreau.

15° Duo d'*Armide,* musique de Gluck (1777), chanté par M. et Mme Dabadie.

16° Rondo de *Don Juan*, musique de Mozart (1786), chanté par M. Rubini.

17° Quintetto de Paisiello (1788), chanté par Mme Schrœder-Devrient, Mlle Mori, MM. Bordogni, Lablache et Levasseur.

18° Air de *la Cenerentola,* musique de Rossini (1816), chanté par M. Lablache.

19° Scène de *Der Freyschütz*, musique de Weber, chanté par Mme Schrœder-Devrient.

20° Trio de *Guillaume Tell*, musique de Rossini, chanté par MM. Dabadie, Lafont et Levasseur.

L'orchestre sera dirigé par M. Habeneck.

Prix des places : Premières Loges et Stalles de la Galerie, 10 fr.; Secondes Loges, Loges de rez-de-chaussée et Stalles de l'Orchestre, 8 fr. ; Parterre, 5 fr.; Amphithéâtre, 3 fr.

S'adresser, pour la location des Loges et Stalles, ainsi que pour prendre d'avance des billets de Parterre et d'Amphithéâtre, rue du Helder, n° 13, au bureau de *la Revue musicale*, de dix heures à quatre.

Bulletin d'Annonces.

Stabat mater, prose à la sainte Vierge pour le temps de sa passion, mise en musique à voix seule, avec accompagnement d'orgue ou de piano, par M. Choron. — Prix : 1 fr. 50 (net.)

—*La même*, disposée en *ricercato* à trois voix égales ou inégales, avec accompagnement *ad lib.* d'orgue ou de forte-piano, par *le même.* Partition et parties separées.—Prix, partition 2 fr., chaque partie separée 1 fr. ; le tout ensemble 4 fr. (net.)

Cette composition remarquable par sa disposition est une paraphrase syllabique du chant vulgaire de cet hymne, développé, selon les procédés de l'art, de manière à fournir une mélodie qui en enveloppe toutes les strophes dans son étendue. Elle est d'une extrême simplicité et susceptible d'être notée en plain-chant ; elle est très facile à retenir, et peut être exécutée même par des personnes qui n'ont aucune connaissance de sa notation, soit musicale, soit *plain-chanique*. Les personnes qui en ont entendu l'essai dans les classes de M. Choron, où elle est à l'étude, assurent qu'elle est du plus grand et du plus bel effet.

Le premier numéro de la collection portative des psaumes de B. Marcello, publiée par M. Choron, et que nous avons annoncée, est en

vente ; c'est le psaume 41 à 2 soprano, un des plus beaux de l'auteur. 16 pages d'impression in-8. — Prix net 1 fr.

Le psaume 47 à 3 voix, basse, ténor et soprano, est sous presse.

Chez M. Choron.

Nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique, inventée par M. *Heugel*, professeur, et développée par lui de manière à permettre d'apprendre sans maître. Un volume in-8°, avec planches gravées in-4°, belle édition sur papier vélin satiné.

Conditions de la souscription. — L'ouvrage sera publié en huit livraisons, contenant chacune 32 pages de texte et 4 pages de planches, paraissant tous les mois, à compter du 15 mars 1832, époque à laquelle la première livraison sera mise en vente.

Prix de chaque livraison, 1 fr. 80. Plus 15 cent. pour l'affranchissement de chaque livraison. — La modicité du prix ne permet de traiter qu'au comptant.

On pourra aussi souscrire séparément pour un ou plusieurs exemplaires des planches; dans ce cas, chaque exemplaire serait de 5 fr.

On souscrit à l'adresse ci-dessous jusqu'au premier mai prochain, jour où la souscription sera définitivement close, et à compter duquel l'ouvrage complet se vendra 15 fr., et les planches séparément, 6 fr.

On souscrit à Paris, aux bureaux de *l'Agence générale de la musique*, rue du Helder, n° 13.

Troubadour des salons, journal de chant; 1 cah. tous les premiers de chaque mois, contenant 3 romances à une ou deux voix.

Le prix de l'abonnement pour un an, formant une collection de 36 romances, avec piano 20 fr.; — avec guitare 10 fr.

Charles Czerny. *Wawerley*, première fantaisie romanesque à quatre mains, 9 fr.

— *Guy Manering*, deuxième fantaisie rom. à quatre mains 9 fr.

Ferdinand Hiller. Concerto de piano, dédié à Moschelès; exécuté par l'auteur au Conservatoire; avec orchestre 15 fr., — avec quatuor, 12 fr., — piano seul, 9 fr.

— Rondino capricioso pour piano. — 4 fr. 50.

A Paris, chez Meissonnier, boulevard Montmartre, n° 16.

H. Karr. Op. 242. Fantaisie et variation pour piano, sur la ronde de *Louis XI*, tragédie de M. Casimir Delavigne. — 6 fr.

J. Blucher. Le bijou des jeunes élèves, morceau facile pour le piano. — 3 fr.

C. Cottignies. Op. 6. Nouvelle tyrolienne, composée pour la flûte, avec accompagnement de 2 violons, alto et basse, ou de piano seulement, et dédié à son ami Goupilleau. — 10 fr. 80.; pour flûte et piano seulement, 7 fr. 50.

J. Berat. Amour, amour, ne m'éveille jamais! romance dédiée à madame Delaure, accompagnement de piano, orné d'une lithographie. — 2 fr.

J. Vimeux. La comète de 1832, chanson de Béranger, accompagnement de piano. — 2 fr.

Constantin. Le diable, amphigouri romantique, nouveau quadrille de contredanses et valses pour piano avec violon ou flûte, *ad libitum*. — 3 fr. 75.

Chez V. Dufaut, éditeur, rue du Mail, n° 4.

Louis XI, tragédie de M. Casimir Delavigne. *Ronde* chantée au troisième acte par Monrose, avec accompagnement de piano par Benoist, avec chœur, *ad libitum*. — 3 fr.

— *Prière* chantée au premier acte, à une ou quatre voix à volonté, accompagnement de piano par Benoist. — 2 fr. 50.

Les deux morceaux avec parties d'orchestre. — 15 fr.

Constantin. Quadrille de contredanses et valses sur les motifs de *Louis XI*, pour piano avec violon ou flûte et flageolet, *ad libitum*. — 4 fr. 50.

Les morceaux ci-dessus sont la propriété de M. Constantin, et sont en dépôt au magasin de musique de V. Dufaut, rue du Mail, n° 4.

Chez Constantin, rue Bourbon-Villeneuve, n° 8.

Maillard d'Empaire, la jeune religieuse, romance. — 2 fr.

Chez Roy, boulevard des Italiens, n° 2.

Métronome, sur le modèle de ceux de Mælzel, après expiration de brevet à 27 fr. 50., et 29 fr. dans une boîte d'emballage.

Études mélodiques, composées pour le piano par Bertini jeune. Op. 86. — Prix : 6 fr.

La dernière pensée de Weber, variée par L. Levasseur (variations faciles et brillantes). — Prix : 6 fr.

Le machalagi (éclaireur turc), paroles de Mlle Rose Rovel, musique de M. Hyppolite Monpou. — 2 fr. pour piano. 1 fr. pour guitare.

Rosa, paroles de madame Mélanie Waldor, musique de la même. — Prix : 2 fr. pour piano, 1 fr. pour guitare.

Chez A. Romagnesi, rue Vivienne, n. 21.

Les Parisiennes, quadrille de contredanses brillantes, suivies d'un galop et d'une valse pour le piano, et dédiées à madame Joséphine Plaine, par mademoiselle Louise Lecomte. — Prix : 3 fr. 75.

Chez Frère, passage des Panoramas, n. 16.

Si j'étais petit oiseau, nocturne à deux voix, par Boulanger. — 2 fr.

Quadrille à quatre mains, sur les motifs du *Pirata*. — 4 fr. 50.

Le Mannequin, n. 2 ; rondeau chanté par mademoiselle Prevost. *Ah! calmez-vous*. — 3 fr.

— n. 3 ; air chanté par mademoiselle Prévost. *Pour vous l'espérance*. — 3 fr.

Duo de l'*Ajo nel Imbarazzo*, pour deux basses. *Le dirò*. — 6 fr.

— — — — pour ténor et soprano. — 5 fr.

Trio — — — pour soprano, ténor et basse. — 6 fr.

Air de ténor dans l'*Ajo nell' Imbarazzo*, chanté par Rubini. — 3 fr.

Air de soprano, *idem*, chanté par Mme Tadolini. — 3 fr. 73.

Duo de *Cara mia*, pour soprano e basso, chanté par Mme Tadolini et Lablache. — 4 fr. 50.

Chez Paccini, boulevard des Italiens, n. 11.

Cinquième Sérénade pour guit. et violon, par Aubery du Boulley, Op. 60. — Prix : 4 fr. 50.

Recueil de contredanses et valses pour guitare et violon, par le même. Op. 62. — Prix : 4 fr. 50.

Sixième Sérénade pour guitare et violon, par le même. Op. 64. — Prix : 4 fr. 50.

Deuxième Quatuor pour flûte, violon, piano et guitare, par le même. Op. 66. — Prix : 7 fr. 50.

Cinquième Duo pour piano et guitare, par le même. Op. 67. — Prix : 6 fr.

Chez Richaut, boulevard Poissonnière, n. 16.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VI[me] ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 10

Condit. de l'Abonnem.		
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **Revue musicale** paraît le **Samedi** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'Agence générale de la musique et de la Revue musicale, rue du Helder, n° 13; M. Schlesinger, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, LUNDI 9 AVRIL 1832.

Division des matières : Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

LETTRE D'UN ENTHOUSIASTE

SUR L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE EN ITALIE.

(**Extrait de** *la Revue européenne.*)

SUITE.

Pour les théâtres romains, je voudrais pouvoir me dispenser de t'en parler; car rien n'est plus pénible que d'avoir toujours à répéter les mêmes critiques, et de voir se presser sous la plume les épithètes de *pitoyable*, *ridicule*, *détestable*, quand on est arrivé au point de les trouver même insuffisantes. Les chanteurs ont en général la voix bien timbrée, et cette facilité de vocalisation qui caractérise spécialement les Italiens; mais à l'exception de madame Ungher, primadonna allemande du plus grand mérite, sous le double rapport de cantatrice et de comédienne, et de Salvator, excellent Figaro, ils ne sortent pas de la ligne des médiocrités. M. Cartoni, qui n'est pas attaché aux théâtres, et dont on n'entend la belle voix de basse que dans les concerts ou les églises, me paraît aussi devoir être rangé dans le petit nombre d'artistes dont le talent est fait et la méthode bien arrêtée. Madame Marini, qui est dans le même cas, joint à un délicieux contralto une sensibilité vraie et une puissance d'émotion augmentée encore par sa belle physionomie pleine de noblesse et de mélancolie. Toutes les fois que j'ai eu l'occasion de l'entendre, son chant pur et simple m'a touché en dépit de la musique qu'elle exécutait; car la mode lui impose des morceaux d'un incroyable style. On chante très peu Rossini dans les salons de Rome, on y préfère les imitateurs de ses imitateurs. Revenons aux théâtres : les chœurs sont de la force de ceux des Nouveautés ou du Vaudeville, un degré au-dessous de l'Opéra-Comique de Paris, pour l'ensemble, la chaleur et la justesse. L'orchestre, imposant et formidable à peu près comme l'armée du prince de Monaco, possède sans exception toutes les qualités qu'on appelle ordinairement des défauts; et pour te donner une idée de la manière dont il est composé, je te dirai qu'au théâtre Valle les violoncelles sont au nombre de..... *un*, lequel *un* exerce l'état de joaillier, plus heureux qu'un de ses confrères qui est *rempailleur de chaises*. Le grand théâtre d'Apollon n'est pas mieux monté (1); et cela n'a rien d'étonnant quand on sait que les appointemens de ces malheureux ne s'élèvent pas au-dessus de trois paoli (trente-trois sous) par séance; le fait m'a été affirmé par l'un deux. Voilà comment ce peuple si musical aime et honore la musique. . . . . .

Les habitans des montagnes romaines ignorent complètement tout ce qui est art; mais au moins m'ont-ils laissé d'agréables souvenirs de leurs chants agrestes. Je fus réveillé une nuit à Subiaco par la plus singulière sérénade que j'eusse encore entendue. Un *ragazzo* aux vigoureux poumons criait de toute sa force une chanson d'amour sous les fenêtres de sa *ragazza*, avec accompagnement d'une énorme mandoline, d'une musette et d'un petit instrument de fer de la nature du triangle, qu'ils appellent dans le pays *stimbalo*. Son chant ou plutôt son cri consistait en trois ou quatre notes d'une progression descendante, et se terminait en remontant, par un long gémissement, de la note sensible à la tonique, sans reprendre haleine. La musette, la mandoline et le stimbalo, sur un mouvement de valse non interrompu, bruissaient deux accords en succession

(1) J'ai été dans le cas cependant d'y observer une richesse instrumentale qui ne se trouve, je crois, nulle autre part. Dans *Zadig e Astartea*, opéra de Vaccaï au-dessous de la critique, on est agréablement surpris de trouver *deux grosses caisses;* l'une sur la scène, harmonieusement soutenue d'un tambour de régiment, et l'autre à l'orchestre. Les deux instrumens druidiques ne frappant presque jamais bien ensemble, les malheureux auditeurs pourraient se croire transportés devant une ville en état de siége, le canon des remparts répondant à l'artillerie des assiégeans.

régulière et uniforme, dont l'harmonie remplissait les instans de silence placés par le chanteur entre chacun de ses couplets; puis, suivant son caprice, celui-ci repartait à plein gosier, sans s'inquiéter si le son qu'il attaquait si bravement discordait ou non avec l'harmonie frappée dans le moment par les accompagnateurs, et sans que ceux-ci s'en inquiétassent davantage. On eût dit qu'il chantait au bruit de la mer ou d'une cascade. Malgré la rusticité de ce concert, je ne puis dire combien je fus agréablement affecté. L'éloignement et les cloisons que le son devait traverser pour venir jusqu'à moi, en affaiblissant les discordances, adoucissaient les rudes éclats de cette voix montagnarde..... Peu à peu la monotone succession de ces petits couplets terminés si douloureusement, et suivis de silences réguliers, me plongea dans une espèce de demi-sommeil plein d'agréables rêveries; et quand le galant ragazzo, n'ayant plus rien à dire à sa belle, eut mis fin brusquement à sa mélodie, il me sembla qu'il me manquait tout à coup quelque chose d'essentiel.... J'écoutais toujours.... mes idées flottaient si douces sur ce bruit auquel elles s'étaient si amoureusement unies!.... l'un cessant, le fil des autres fut rompu.... et je demeurai jusqu'au matin sans sommeil, sans rêves, sans idées. . . . .

Il y a encore dans les états romains une coutume musicale que je penche fort à regarder comme un reste de l'antiquité. Je veux parler des *piferari*. On appelle ainsi des musiciens ambulans qui, aux approches de Noël, descendent des montagnes par groupes de quatre ou cinq, et viennent armés de musettes et de piferi (espèce de hautbois) donner de pieux concerts devant les images de la Madone. Ils sont pour l'ordinaire couverts d'amples manteaux de drap brun, portant le chapeau pointu dont se coiffent les brigands, et tout leur extérieur est empreint d'une certaine sauvagerie mystique pleine d'originalité. J'ai passé des heures entières à les contempler dans Rome, la tête légèrement penchée sur l'épaule, les yeux brillans de la foi la plus vive, fixant un regard de pieux amour sur la sainte Madone, presque aussi immobiles que l'image qu'ils adoraient. La musette, secondée d'un grand pifero soufflant la basse, fait une harmonie de deux ou trois notes, sur laquelle un double pifero de moyenne longueur (1) exécute la mélodie; puis au-dessus de tout cela deux petits piferi très courts tremblotent les ris et cadences, et inondent la rustique chanson d'une pluie de grotesques ornemens. Après de gais et réjouissans refrains fort long-temps répétés, une prière lente, grave, d'une onction toute patriarcale, remplie de l'expression la plus vraie, vient dignement terminer la naïve symphonie. De près, le son est si fort qu'on peut à peine le supporter; mais à un certain éloignement, cet étrange orchestre produit un effet délicieux, touchant, poétique, auquel les personnes même les moins susceptibles de pareilles impressions ne peuvent rester insensibles.

« Ainsi donc, vas-tu me dire, voilà tout ce que tu trouves de remarquable en fait de musique dans l'ancienne capitale du monde? des musettes, des mandolines, et des piferari? Certes le luxe instrumental n'y est pas grand! »

Hélas! mon cher ami, c'est la vérité. *Rome n'est plus dans Rome, elle est toute à Paris*, à Berlin, à Vienne, à Londres même. Dans toute l'Europe on trouve des théâtres, des concerts, des musiques religieuses, dignes de fixer l'attention et souvent même d'exciter l'admiration des amis de l'art; partout, excepté à Rome. — « C'est pourtant là que l'Institut de France envoie tous les ans ses compositeurs lauréats? » — « Oui, c'est là; mais l'Institut a grandement raison à cet égard. En effet, son but est vraisemblablement (2) de faire perdre leur temps aux jeunes compositeurs, de retarder leur avancement, d'entraver leurs premiers pas dans la carrière, d'éteindre leur ardeur en les éloignant des grands foyers de l'art, de leur rogner les ailes (quand ils en ont), de les anéantir enfin autant que possible... Et quel lieu d'exil plus favorable que Rome à de pareilles vues?... »

Cherche parmi les capitales de Lombardie, du royaume de Naples, de Sardaigne, de France, d'Autriche, d'Angleterre, de Bavière, de Prusse, des grands duchés de Hesse et de Saxe-Weimar, de Suède, de Danemark; cherche la plus anti-musicale, la plus dépourvue de grands artistes, la plus arriérée enfin, et tu seras forcé d'accorder la palme aux états du pape. L'Institut a donc mille fois raison de l'avoir choisie. L'Institut est très conséquent; il a adopté la devise des médecins de Molière : « Le malade dût-il en crever, nous ne démordrions pas d'un iota *des ordonnances des anciens*, » et il s'y conforme. Assez sur ce triste sujet.

Un jour que couché au soleil comme un lézard, mais

(1) Cet instrument ne serait-il pas celui qu'indique Virgile?

.... Ite per alta
Dindyma, ubi assuetis biforem dat tibia cantum...

(2) Comment une pareille idée ne se présenterait-elle pas, quand on voit les auteurs de ce réglement s'obstiner à en exiger l'exécution, malgré les réclamations de plusieurs lauréats, malgré les avertissemens réitérés des gens impartiaux qui ont visité Rome, malgré le ridicule dont cette infraction aux lois du sens commun les couvre aux yeux de l'Europe? Envoyer à Rome des peintres, des sculpteurs et des architectes, rien de mieux; mais des compositeurs!!! Les Romains sont les premiers à en rire.

comme un lézard qui s'ennuie, je repassais dans ma tête tous les charmes de ma maîtresse absente, la musique, je me déterminai brusquement à quitter la ville éternelle et à partir pour Naples. Là du moins je devais espérer quelques compensations à tant de désappointemens. D'ailleurs la mer a de si puissans attraits pour moi! Je suis si heureux d'errer sur la grève en écoutant le moelleux frôlement de sa robe verte, dans les momens de calme, ou d'applaudir du haut d'un rocher à l'artillerie tonnante de ses vagues indignées, battant en brêche les remparts que la terre oppose à ses fureurs!.... Et le Vésuve! ce pauvre vieux Vésuve! tu penses avec quel respectueux empressement j'ai dû lui porter mon hommage. Son asthme le tourmentait beaucoup depuis quelque temps, la rudesse de sa toux faisait craindre quelque crise prochaine et terrible... Elle vient d'avoir lieu.

Mais brisons là; la voix des ondes et celle du volcan pourraient me faire oublier le chant des Boccabadati et des Tamburini, et ce serait de ma part une impardonnable ingratitude. En entrant à Saint-Charles, j'ai respiré, pour la première fois depuis que j'étais en Italie, un air parfumé de musique. L'orchestre, comparé à ceux que j'avais entendus jusqu'alors, m'a paru fort bon. Les instrumens à vent peuvent être écoutés en sécurité, on n'a rien à craindre de leur part; les violons sont assez habiles et les violoncelles chantent fort bien, mais ils sont en trop petit nombre. On a pu se convaincre tout récemment de la fausseté du système généralement adopté en Italie, de mettre toujours moins de violoncelles que de contre-basses. L'exécution, au théâtre Saint-Charles, de l'*ouverture* de Guillaume-Tell, en a fourni l'occasion. Le premier andante de cette symphonie est écrit pour *cinq* violoncelles principaux, accompagnés de *tous les autres* divisés en *premiers et seconds;* or, au premier théâtre de Naples, ils ne sont que *six en tout.*

Je reprocherais bien aussi au maître de chapelle le bruit souverainement désagréable de son archet dont il frappe un peu rudement son pupitre; mais on m'a assuré que sans cela les musiciens qu'il dirige seraient quelquefois embarrassés pour *suivre la mesure*......... Il n'y a rien à répondre; car enfin, dans un pays où la musique instrumentale est tout-à-fait inconnue, on ne doit pas exiger des orchestres comme ceux de Berlin, de Dresde, ou de Paris. Les chœurs sont d'une faiblesse extrême; je tiens de bonne part qu'on ne peut parvenir à les faire chanter à quatre parties. Les soprani ne pourraient marcher divisés en premiers et seconds, ni même isolés des ténors, qu'ils doivent toujours doubler à l'octave [1].

(1) Ceci me fait paraître croyable la manière dont on m'a assuré que le *Requiem* de Mozart avait été exécuté à Naples, il y a quelques années. N'ayant ni femmes, ni enfans, ni castrati, pour les soprani et contralti, on s'avisa de les remplacer par des voix de basse et de ténor. Toutes les parties aiguës étant ainsi baissées d'une octave, le chant n'étant plus le chant, le contralto devenait la vraie basse, les parties mitoyennes devenaient parties supérieures; et dans ce bouleversement de l'harmonie, les consonnances de quinte produisaient, comme chacun sait, des dissonances de quarte, les neuvièmes des secondes, les octaves des unissons, etc., etc. Si, en lisant ma lettre, tu as quelquefois été tenté d'employer les exclamations de *Dominus Sampson* *, je crois que cette fois-ci *prodigieux* ne suffirait pas, et que, comme le bon précepteur apprenant le crime des contrebandiers, tu vas t'écrier: *énorme !!!*

(*) Personnage de Walter Scott, dans *Guy Mannering.*

Mme Boccabadati est un fort beau talent qui mérite peut-être plus que sa réputation. Mme Ronzi-Debegnis a la voix aigre et sèche, et me paraît être dans le cas contraire. Mais Tamburini! oh! Tamburini, voilà un homme! beau port, belles manières, admirable voix, méthode parfaite, facilité incroyable, force et douceur, il a tout; c'est superbe!

Au théâtre del Fondo, on joue l'opéra buffa avec une verve, un feu, un *brio*, dont j'ai été enchanté. On y représentait pendant mon séjour une farce de Donizetti; *les Convenances et les Inconvenances du théâtre.* C'est un tissu de lieux-communs, un pillage continuel de Rossini; mais la partition est très bien arrangée sur le libretto et m'a fort diverti. Donizetti a retourné le kaléïdoscope, les notes se sont groupées en un dessin piquant; voilà tout.

Je terminerai là, mon cher ami, la série de mes observations. Tel est l'état dans lequel j'ai trouvé l'art en Italie. Il y aurait à écrire des volumes sur les causes qui l'ont rendu stationnaire dans ce beau pays, pendant qu'il fait des pas de géant dans le reste de l'Europe; mais tu n'as exigé de moi que l'histoire de mes impressions personnelles, je te la livre, quelque incomplète qu'elle soit. — Je n'ai vu à la vérité ni Milan, ni Venise. En ce cas, comme dans le doute il est généreux et honnête de supposer aux inconnus d'éminentes qualités, nous devons croire ces deux capitales riches en compositeurs originaux, en organistes inspirés, en chanteurs dramatiques, en chœurs puissans et animés, en énergiques orchestres pleins de verve, d'intelligence et d'agilité; enfin en dilettanti assez amis de l'art pour que les artistes puissent vivre sans *rempailler des chaises!*

H. B.

ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE

A SAINT-PÉTERSBOURG.

Pendant les trois dernières années qui viennent de

s'écouler, Saint-Pétersbourg est la seule ville qui ait pu se vanter de posséder quatre théâtres de différentes nations, savoir : un théâtre allemand, un russe, un français et un italien. Si les directeurs s'étaient bornés à représenter sur leurs théâtres respectifs des opéras nationaux, les amateurs auraient trouvé là une excellente occasion de comparer le genre de composition des diverses contrées et les différens systèmes d'exécution. Les troupes allemande, française et italienne auraient pu facilement s'imposer ces limites qui pour le théâtre russe auraient été presque impraticables, car cette nation possède peu de compositeurs nationaux. Le maître de chapelle Cavas a composé, il est vrai, un grand opéra national, et Sapiensa, aussi maître de chapelle, a écrit deux autres ouvrages; mais ils sont tout-à-fait dans la manière italienne. En conséquence, le répertoire du théâtre russe consistait en traductions et arrangemens des meilleurs opéras allemands, français et italiens. Le théâtre allemand ne se bornait pas non plus à donner des pièces allemandes, il jouait des opéras et des opérettes de diverses nations, et sur le théâtre français on représentait seulement des pièces à spectacles et des vaudevilles. La troupe italienne ne faisait entendre absolument que de la musique de Rossini et des chanteurs formés dans cette école. Après trois années d'existence, ce théâtre a été fermé le printemps dernier. Toutes les entreprises dramatiques sont sous la protection du gouvernement et entretenus à ses dépens; s'il en était autrement, le théâtre italien n'aurait pas existé six mois, car il ne donnait que deux représentations par semaine, et la grande société ne le fréquentait pas. Une autre cause du peu de vogue de ce théâtre, c'est que des traductions des meilleurs opéras italiens étaient représentées en même temps par les troupes russes et allemandes.

Après la désorganisation du théâtre italien, on fit les plus grands efforts pour améliorer le personnel de l'opéra allemand. Le directeur engagea l'orchestre italien et beaucoup d'artistes habiles, et parvint à compléter un ensemble très satisfaisant.

Le théâtre national est moins heureux, parce qu'il ne peut recourir à l'étranger pour se procurer des chanteurs. Outre les deux théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg et de Moskou, il en existe trois autres, à Orel, Tula et Nischny-Nowgorod. Comme nous venons de le dire, le théâtre national ne peut se recruter que de chanteurs russes, ce qui fait qu'il est maintenant fort défectueux, même à Saint-Pétersbourg et à Moskou. Tout son espoir repose sur l'école dramatique dans laquelle sont instruits les jeunes gens des deux sexes qui se destinent au théâtre. Cette école, établie depuis plusieurs années, a produit plusieurs grands artistes pour la tragédie, la comédie et la danse, mais pas encore de chanteurs ni de cantatrices, ce qui ne peut être attribué au défaut d'encouragement, car les maîtres sont excellens et l'avenir des chanteurs assuré d'avance, mais sans doute au fâcheux résultat du climat sur les voix. Les élèves sortis de cette école doivent chanter gratuitement pendant cinq ans au théâtre; mais passé ce temps ils fixent à peu près eux-mêmes leur engagement. Au bout de douze ans de service, ils reçoivent comme pension la moitié de leurs appointemens; après vingt ans, ils en reçoivent la totalité et de plus la liberté de contracter un nouvel engagement.

Les théâtres sont fermés pendant sept semaines avant Pâques, et les concerts ne peuvent être donnés en aucun autre temps que depuis la fin de la première semaine jusqu'au commencement de la dernière, excepté par une permission expresse. Les concerts se succèdent en conséquence avec une rapidité qui leur nuit réciproquement, et l'on ne doit pas s'étonner que les artistes dont la réputation n'est pas faite d'avance ne parviennent pas même à couvrir les frais qui montent à la somme de près de deux mille roubles. Aussi, depuis quelques années, Saint-Pétersbourg n'a été visitée que par un très petit nombre d'artistes étrangers. Le public de cette capitale est très sévère dans ses critiques, parce que toutes les célébrités européennes sont venues successivement s'y faire entendre; mais les artistes qui sont précédés d'une grande réputation sont presque sûrs d'y réussir, car alors l'enthousiasme s'en mêle et le public consent à payer des sommes exorbitantes pour aller les entendre.

Les oratorios sont exécutés seulement par la société philharmonique, au bénéfice des veuves et des enfans orphelins des professeurs. On en exécute un ou deux pendant le carême. L'année dernière on en a fait entendre un nouveau à quatre voix avec des chœurs, écrit par J.-Léopold Fucks. L'orchestre, composé de l'*élite* des professeurs et d'un nombre considérable d'amateurs, était fort satisfaisant ainsi que les chœurs, mais les solos étaient plus que faibles.

L'Académie de chant, sous la direction de M. Beling, mérite une mention favorable. Elle est composée de soixante-dix membres des deux sexes, tous *dilettanti*, qui se rassemblent une fois par semaine pendant l'hiver. On y a exécuté cette année une messe de Spohr à cinq voix accompagnées de chœurs avec une précision et une exactitude remarquables.

Une seconde société musicale a été établie l'hiver dernier. Elle consiste en quarante personnes qui, jusqu'à

présent, se sont bornées à exécuter des symphonies et des ouvertures faciles, car l'orchestre est faible surtout en instrumens à vent. M. Eiserich, anciennement chef de musique au théâtre de Riga, est le directeur de cette nouvelle société.

Le comte Wielhorsky, violoncelliste très distingué, a donné aussi durant l'hiver dernier une série de soirées musicales dans lesquelles les premiers artistes déployèrent leur talent. L'auditoire était composé d'un petit nombre d'amateurs choisis.

Un concert assez extraordinaire a été donné au printemps par les *dilettanti* du plus haut rang, au bénéfice des écoles établies par les dames patriotes. Un potpourri pour quatre pianos y a été exécuté avec la plus grande précision par quatre jeunes dames. M. Alexandre V. Lwoff y a fait entendre un concertino pour le violon de sa composition, et le comte Wielhorsky a joué un solo sur le violoncelle. Les chœurs étaient vraiment remarquables par les titres des choristes; ce n'étaient que princes, princesses, comtes, comtesses, etc., etc. Ce brillant concert n'était pas public, les billets furent distribués parmi la noblesse. Le prix n'était pas fixé, mais la contribution de chacun fut sans doute considérable, puisque, déduction faite des deux mille roubles consacrés aux frais, il en reste quatorze mille autres pour les fondations de charité. Aux détails que nous venons de donner sur l'état actuel de la musique en Russie, nous en ajouterons quelques-uns puisés dans un voyage fait en Russie et en Suède, en 1830 et 1831, par le capitaine Frankland. Ce voyageur cite avec éloge Mmes Schobarleckner et Skirola qu'il entendit au Théâtre-Italien dans *Tancredi*. La première remplissait le rôle d'Aménaïde, la seconde celui de Tancredi. Bohnec, dit-il, joua délicieusement sur le violon le solo du commencement du second acte. La salle est jolie et assez grande. M. Frankland parle aussi de Mme Szymanowska, pianiste distinguée, qui a été entendue à Londres il y a quelques années avec grand plaisir, et des soirées du comte Wielhorsky, où il entendit les quatuors de Mozart, Haydn et Beethoven joués avec beaucoup d'ensemble par Romberg, Bohme, M. Lwoff, jeune amateur très fort sur le violon, et le comte lui-même. Le capitaine Frankland parle avec enthousiasme des chanteurs de la chapelle impériale; les basses y sont admirables et l'ensemble des voix, dit-il, approche de la sublimité; on croit en les entendant qu'on est transporté dans le ciel. Il résulte de ces divers détails que la musique est cultivée avec succès en Russie, principalement dans la grande société, où l'on trouve des talens remarquables.

Nouvelles de Paris.

CONCERTS DU CONSERVATOIRE.

(1er avril.)

L'orchestre du Conservatoire était en verve à ce concert : jamais la symphonie héroïque de Beethoven ne fut dite avec plus d'ensemble, de nerf, et en même temps de fini, bien que les mouvemens fussent pris en général avec un peu d'exagération de vitesse. La netteté de l'exécution du *scherzo*, par exemple, est un miracle dans le mouvement accéléré que M. Habeneck imprime aux artistes qu'il dirige; mais aussi l'effet de ce morceau s'accroît encore par cette vitesse prodigieuse.

La fugue du quatuor du même auteur, exécutée par tous les instrumens à cordes, avait été redemandée pour ce concert. Il était impossible en effet qu'on ne fût pas désireux d'entendre encore ce tour de force qui ne peut être tenté avec succès que par des artistes tels que ceux du Conservatoire. Au lieu de l'*adagio* qui avait été dit la première fois, on avait choisi un *andante* plus rhythmé, plus susceptible de produire de l'effet par une masse instrumentale. Ce morceau a été rendu avec une rare précision; un seul passage ascendant des premiers violons a laissé quelque chose à désirer sous le rapport de la justesse et du fini. Tout le reste a été parfait comme la première fois.

L'énergie admirable de l'orchestre s'est fait remarquer dans l'ouverture d'*Oberon*, belle composition où l'originalité n'est point tourmentée : ce morceau est un de ceux où les artistes du Conservatoire mettent le plus de feu et en même temps de grace.

Weber partageait à ce concert les honneurs de la séance avec Beethoven. Une partie du finale d'*Euryanthe* y a été exécutée avec une telle perfection par Mme Damoreau, que le public a voulu entendre deux fois ce morceau où le génie du compositeur a été heureusement inspiré. Le chœur a d'ailleurs été chanté avec beaucoup de justesse.

Je viens de parler du talent de Mme Damoreau : il a excité plus d'enthousiasme encore dans les variations sur un thème de Rode qui ont été long-temps le triomphe de Mme Catalani et ensuite de Mlle Sontag. Quelles que fussent la beauté de l'organe de la première et l'habileté de la seconde, je n'hésite point à déclarer que jamais ces cantatrices n'ont atteint le degré de perfection auquel Mme Damoreau est parvenue dans ce tour de force. Ce n'est pas que Mlle Sontag n'ait été aussi merveilleuse dans la dernière variation; mais jamais elle n'a dit aussi bien le thème; jamais elle ne l'a phrasé

avec cette élégance, cette profonde connaissance de l'art qui a excité le plus vif enthousiasme parmi ceux qui ont été assez heureux pour entendre Mme Damoreau. Le talent de cette dame grandit chaque jour. Elle ne se borne plus à faire admirer la pureté délicieuse de son organe ou sa facile vocalisation: elle phrase en grande musicienne et perfectionne la partie expressive de son chant. Il serait impossible de décrire l'impression mêlée de plaisir et d'étonnement qu'elle a laissée dans le public après l'exécution de ce tour de force prodigieux.

M. Desmarest, jeune violoncelliste distingué, a fait entendre dans ce concert un thème varié dans lequel il a eu des momens heureux mêlés de quelques incorrections. L'émotion qui semblait l'agiter a nui au développement de ses facultés, mais ne l'a cependant point empêché de faire voir qu'on peut attendre de lui un talent remarquable.

En somme, le concert du 1er avril a été satisfaisant pour les juges les plus sévères.

CONCERT DE M SCAVARDA.

L'annonce du concert de M. Scavarda, affichée depuis assez long-temps, présageait de vives jouissances aux amateurs du chant italien; l'élite des bouffes devait s'y faire entendre; malheureusement MM. Lablache et Mme Raimbault n'ont pas répondu à l'appel de l'affiche, des billets et du programme. Est-ce la faute du programme, des billets et de l'affiche? est-ce la faute de Mme Raimbault et de M. Lablache? question épineuse, mais peu importante à résoudre. Le programme d'un concert exécuté n'a guère plus de valeur que la carte d'un diner qu'on vient de finir.

Cependant, dans ce qui est resté, il y avait encore de quoi chatouiller agréablement les oreilles des dilettanti qui, malgré le choléra, avaient pris en assez grand nombre la route de la salle Chantereine.

Trois ténors se sont fait entendre dans cette soirée, MM. Rubini, Bordogni et le bénéficiaire Scavarda. Dire que les honneurs du chant ont été pour les deux premiers et surtout pour Rubini, cela n'étonnera personne; mais ce qui me semble à moi quelque peu singulier, c'est que, lorsque l'on chante le ténor et que l'on donne un concert, on se place volontairement dans le voisinage de Bordogni et de Rubini. Je n'ai pas dit en parallèle, je sais que M. Scavarda a trop de modestie pour cela; mais enfin, quand on donne un concert, c'est dans le double motif, je pense, de briller un peu par son talent, quand on en a, et puis de faire une bonne recette. Eh bien! le moyen le plus efficace pour cela est 1° de se placer tout seul de son espèce sur le programme, ensuite d'appeler à soi un grand renfort de basses chantantes et comiques, de supranes et de contraltes lorsque l'on est ténor, et d'appuyer tout cela de quelques instrumentistes en réputation. Voilà la théorie du concert comme je l'entends.

Je ne suis pas non plus de l'avis de ceux qui veulent bannir des concerts la musique bouffe, en prétendant que la musique de scène ne doit être concentrée qu'au théâtre. J'ai depuis bien long-temps fait la remarque que peu de morceaux sont autant d'effet que les airs et les duos bouffes, et que des morceaux de ce genre sont un remède infaillible contre l'ennui qui s'attache presque toujours aux soirées musicales. Je ne parlerai pas ici de Pellegrini, de Galli, ni de Lablache, qui tous les trois sont ou furent d'habiles chanteurs: le nom seul de M. Graziani me suffit. Cet excellent comédien n'a jamais eu sans doute la prétention d'être un *cantante di prima sfera*, mais il sait donner à tout ce qu'il chante une couleur convenable, il accompagne son chant d'une prononciation excellente, il a de la verve, il sait enfin se faire entendre avec plaisir après comme avant les virtuoses les plus aimés du public. Je ne parle ici que des concerts, c'est bien entendu. Au théâtre, Graziani va de pair avec les meilleurs.

Dans la soirée de M. Scavarda, deux duos bouffes ont été dits à la grande satisfaction de l'auditoire: *d'un bell' uso di Turchia*, par MM. Graziani et Derosa, et *non temer mio bel cadetto*, par Mlle Isambert et le même Graziani. M. Derosa est peu propre, ce me semble, à la musique comique; son physique prête peu à la charge, et sa voix a plutôt un caractère grave que bouffon. Mlle Isambert au contraire est douée d'une physionomie spirituelle, et l'habitude de chanter avec des bouffes italiens achèverait sans aucun doute d'enlever à son chant cette petite écorce française qui se fait encore un peu trop sentir. Deux autres cantatrices se sont fait entendre après elle: mesdames Marinoni et Tomeoni. La première fait de fort jolies choses avec une voix d'un timbre peu suave; la seconde a une belle voix et pèche surtout par la méthode; il y a dans son chant plus d'habitude que d'art, et c'est dommage, car les progrès de cette jeune personne sont rapides et présagent un bel avenir.

MM. Stephen et Bordogni ont dit ensemble le duo du Barbier, *all' idea di quel metallo*. Bordogni, le vrai chanteur de concert, a montré toute sa facilité de vocalisation; la verve même ne lui a pas manqué; pourquoi M. Stephen n'en met-il pas lui-même un peu plus dans son chant? sa belle voix ne ferait qu'y gagner. J'ai gardé le bénéficiaire pour la fin. M. Scavarda fait des

progrès; ce jeune artiste prend l'habitude du chant, sa voix se dérouille, mais, il faut le dire, elle n'a pas toute la qualité de timbre que je lui ai entendue ; est-ce fatigue, est-ce désir d'aller trop vite, je ne sais ; qu'il y prenne garde, le larynx n'est pas comme une flûte ou un violon : on ne peut l'envoyer chez le facteur quand il est endommagé. On connaît le régime à suivre pour ne pas l'endommager; mais le moyen de le guérir quand il est malade on ne l'a pas encore découvert; c'est absolument comme pour le choléra.

M. Litz, qui semble avoir renoncé à se faire entendre au moins pour un temps fort long, a bien voulu jouer une partie secondaire dans un morceau à quatre mains dont un de ses élèves a exécuté la partie principale. M. Litz est un artiste, un véritable artiste, amoureux de son art, plein de feu et de passion ; le piano sous ses mains n'est pas un instrument de bois et de fer, c'est une voix qui a une ame. M. Litz au piano, c'est la Sybille sur son trépied lorsque le dieu s'empare d'elle ; M. Litz... mais pourquoi diable M. Litz a-t-il renoncé à se faire entendre en public !

—Mlle Herminie Gebauer, fille de l'artiste de ce nom, partie depuis quelques mois pour aller perfectionner son talent dans la patrie du chant, a fait ses débuts à Milan, le 17 mars, dans un opéra intitulé *l'Orpheline de Genève*, dont la musique est du jeune compositeur Ricci. Le public milanais a fort bien accueilli notre compatriote. Tout ce que nous savons de son succès, c'est que plusieurs *impresarii* ont été lui rendre visite après sa première soirée. R.

CONCERTS.

Comment parler de tous les concerts qui se sont succédés depuis quinze jours avec une effrayante rapidité! Il me faudrait une bien prodigieuse mémoire pour analyser les myriades d'airs, de duos, de pièces de toute espèce qui ont frappé mon oreille. Sans doute il y aura des erreurs, oublis, ou omissions; mais enfin je ferai de mon mieux pour choquer le moins d'amour-propres qu'il me sera possible. Encore si ces séances musicales étaient disposées de manière à ce qu'il fût possible d'y assister chacun à son tour, il n'y aurait que demi-mal ; mais souvent il ne s'agit de rien moins que de deux ou trois concerts dans une même soirée. Quelque activité, quelque désir de bien faire qu'ait le pauvre journaliste, convenez qu'il éprouve une étrange difficulté à satisfaire à toutes les exigences ! A peine a-t-il entendu la première partie d'une soirée musicale, qu'il lui faut se jeter dans un phaéton de place pour arriver à la seconde moitié d'un autre concert; et si par hazard une troisième séance réclame une portion de son temps, comment surmontera-t-il un si énorme embarras? c'est un problème que je ne me charge pas de résoudre.

Mlle Michel a donné dans les salons de M. Pleyel une brillante soirée musicale. Mlle Michel, après avoir obtenu des succès au concours du Conservatoire, débuta avec avantage devant un public difficile, celui devant lequel se sont formées les hautes réputations des Pasta, des Mainvielle-Fodor, des Sontag et des Malibran. On n'a pas oublié que dans la *Gazza ladra* cette jeune cantatrice sut se faire applaudir à côté de Mme Malibran, et certes ce n'est pas chose facile que d'arracher aux habitués du Théâtre-Italien des éloges qui n'ont pas été réglés d'avance dans les tribunaux ambrés où se tiennent les assises de la mode. Cette première tentative fut suivie d'une autre non moins heureuse que fit Mlle Michel dans le rôle si difficile d'Arsace. Il y a loin assurément des succès bienveillans qui accueillirent la jeune élève du Conservatoire aux pluies de roses et de violettes qui viennent inonder chaque fois la brillante *Dedesmona*. Les bravos de salons n'ont pas plus manqué à Mlle Michel que les applaudissemens du théâtre. Ces bravos ont été partagés entre la jeune bénéficiaire et MM. Lablache et Rubini qui avaient prêté à celle-ci l'appui de leur beau talent.

— Après une longue absence qui n'avait pas eu l'oubli pour résultat, Mlle Bertrand vient de se faire entendre de nouveau, et nous sommes heureux d'annoncer que cette habile artiste n'a rien perdu du brillant et du charme de son exécution. L'étude de la harpe est peu répandue en France ; mais si beaucoup de personnes qui ont une prévention contre cet instrument entendaient Mlle Bertrand, nul doute que beaucoup de conversions ne fussent opérées. Il y a de l'énergie et de la suavité en même temps dans le jeu de cette jeune dame ; elle n'exécute pas seulement de grandes difficultés, son talent est empreint d'expression et de grace.

— Il y avait foule mardi dans les salons de M. Dietz pour entendre MM. Rubini, Stephen et autres artistes de renom dans une soirée musicale donnée par MM. Stephen et Fessy. Il est à la mode maintenant d'inscrire le nom de Rubini en tête des programmes de concerts, ne chantât-il qu'une seule fois; ne livrât-il au public qu'un seul des sons du plus beau ténor qu'il soit donné d'entendre, n'importe, Rubini doit chanter, Rubini a chanté; c'est une rage, une fureur. Ce grand artiste s'est fait entendre dans un duo avec M. Stephen, et de longs applaudissemens ont accueilli ce morceau. M. Stephen

s'est fait entendre plusieurs fois dans le cours de la soirée, toujours avec succès, ainsi que M. Bordogni et une jeune dame que nous ne pourrions pas nommer sans indiscrétion, mais au beau talent de laquelle nous applaudissons avec ceux qui ont assisté à cette charmante soirée. M. Fessy, l'un de nos accompagnateurs les plus habiles, a eu sa bonne part des faveurs du public.

— Le *concert historique* de M. Fétis qui a eu lieu hier au Conservatoire a retardé la publication de ce numéro de la *Revue musicale*. Nous profiterons de ce retard pour dire quelques mots de cette séance remarquable qui laissera des traces profondes dans la mémoire des amis de l'art musical, et dont nous parlerons avec détail dans notre prochain numéro.

Ainsi que nous l'avions prévu, le public a compris ce qu'il y avait d'intérêt dans une telle séance; il s'y est rendu avec empressement, et a pris au sérieux ces premiers essais de musique dramatique qui faisaient craindre le ridicule à quelques personnes. Peri, Caccini, Monteverde, Cavalli, et après eux, Lulli, Alexandre Scarlatti et Keiser ont captivé l'attention de l'auditoire et l'ont jeté dans une sorte d'extase de plaisir. Après eux sont venus successivement les chefs d'école du dix-huitième et du dix-neuvième siècle. L'exécution a été en général parfaite.

Les discours prononcés par M. Fétis ont été écoutés avec un vif intérêt. Ils seront publiés dans la *Revue musicale*.

Bulletin d'Annonces.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VI^me ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 11.

Condit. de l'Abonnem.		
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **Revue musicale** paraît le **Samedi** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'Agence générale de la musique et de la Revue musicale, rue du Helder, n° 13; M. Schlesinger, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 14 AVRIL 1832.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

Concert historique donné par M. Fétis.

(8 avril.)

Tel était l'intérêt qui s'attachait à cette séance d'un genre absolument neuf, et dont il n'y a jamais eu d'exemple en aucun pays de l'Europe, que, malgré la désertion d'une multitude de personnes riches de Paris, occasionnée par le fléau qui désole en ce moment cette capitale, les avenues du Conservatoire étaient assiégées par une foule considérable, long-temps avant que les portes fussent ouvertes. Le public avait compris que l'histoire de la musique dramatique, exposée d'abord succinctement par un professeur qui a fait une longue étude de toutes les parties de l'art, et rendue sensible par les monumens mêmes de cette histoire suivant l'ordre chronologique, était une des instructions les plus profitables qu'il pût recevoir sur ce même art qui fait ses délices. Quelques personnes avaient d'avance témoigné la crainte que les proportions mesquines et les formes singulières des plus anciennes compositions ne prêtassent au ridicule et n'excitassent le rire. M. Fétis ne s'est pas plus laissé ébranler par les observations qu'on lui a faites à ce sujet que par les obstacles sans nombre qu'il a rencontrés dans l'exécution de son dessein. Convaincu du penchant de la génération actuelle pour les études historiques; persuadé que le public prend toujours au sérieux ce qui porte avec soi le caractère de l'originalité et ce qu'on lui présente avec conscience, il n'a point hésité à offrir aux amateurs de musique les premiers essais de l'opéra dans leur naïveté primitive, mettant tous ses soins à leur donner autant de perfection qu'il était possible dans l'exécution. Chacune des parties du concert était précédée d'un discours destiné à faire connaître le point de départ des inventeurs, puis les progrès et les révolutions du genre. Dans le premier, que nous allons rapporter, il a appelé l'attention de l'auditoire sur les circonstances qui ont précédé et accompagné l'origine de la musique dramatique en France et en Italie. Ses paroles graves ont été comprises, et loin de provoquer la dérision, les vénérables monumens d'un art au berceau ont inspiré au public un enthousiasme et un intérêt de curiosité qu'on a rarement vu pousser aussi loin dans aucune solennité musicale.

Voici le discours par lequel M. Fétis a ouvert la séance.

DISCOURS

SUR L'ORIGINE ET LES PROGRÈS DE L'OPÉRA DEPUIS 1581 JUSQU'EN 1650.

Les arts et la civilisation de la Grèce et de Rome avaient disparu. Ces arts, cette civilisation, introduits à l'improviste et par droit de conquête chez les dominateurs du monde, n'avaient point produit sur eux les heureux effets qui suivent leur développement progressif chez les nations modernes; ils avaient corrompu les Romains sans les policer, et la chute rapide de l'empire d'Occident fut bien plus la conséquence de cette corruption anticipée que le résultat nécessaire de l'invasion de l'Europe par des hordes sauvages sorties des déserts du Nord.

Quoi qu'il en soit, tout ce qui honore l'humanité, tout ce qui l'élève au-dessus de ce qui l'entoure, la liberté, la philosophie, l'éloquence, la poésie, la musique et les arts du dessin, tout périt dans les déchiremens auxquels l'empire fut livré pendant plus de quatre cents ans, et dès le septième siècle, un état de barbarie d'autant plus horrible qu'il était organisé, enveloppa l'Europe en-

tière comme un réseau d'acier, avilit la dignité de l'homme, et comprima les intelligences.

Cependant, par un effet singulier de l'état social dans ces temps malheureux, ce qui semblait devoir anéantir sans retour les monumens du génie des anciens fut précisément ce qui les sauva. Trop ignorans, trop dégénérés pour être sensibles à l'élégante finesse d'Horace, à l'harmonieuse éloquence de Cicéron, ou pour comprendre les narrations rapides et les peintures énergiques de Tacite et de Salluste, les moines occupaient du moins leur oisiveté à reproduire sur le vélin les œuvres de ces grands écrivains, et les sauvaient ainsi de la destruction dont elles semblaient menacées. Plus tard, l'ignorance concourut encore à ressusciter la philosophie d'Aristote et de Platon, en précipitant l'Europe armée dans les guerres des Croisades, et en nous faisant emprunter aux Arabes cette philosophie et les secours dont ils avaient hérité de l'école d'Alexandrie. Plus tard encore, la prise de Constantinople par les Turcs fit refluer en Italie les débris de la littérature et des arts de la Grèce. L'œuvre de la résurrection intellectuelle du monde commençait alors; les circonstances étaient favorables; on accueillit avec enthousiasme les secours inespérés qui se présentaient; mais on ne s'aperçut pas qu'en se précipitant avec ardeur sur les lambeaux de l'antiquité, on renonçait à un patrimoine d'originalité pour vivre d'imitation. Séduit par des beautés auxquelles on ne pouvait rester insensible, on crut inventer ce qu'on empruntait, et l'on recommença le cercle d'idées que les anciens avaient parcouru, au lieu de se hasarder dans des routes nouvelles. Il n'en fut point ainsi pour la musique. Il ne restait rien de celle des Grecs; et n'eût-elle pas péri, ses monumens seraient inutilement parvenus jusqu'à nous, car la musique ne se transmet point intacte par les signes de la notation comme la poésie par ceux du langage. Des savans ont pénétré les mystères de la séméiographie antique; ils savent que tel signe représente tel son; peut-être même ne se trompent-ils pas dans les durées relatives qu'ils lui attribuent. Mais qu'est-ce que des sons isolés, si l'on ne connaît les lois métaphysiques qui en règlent les affinités ou les répulsions, suivant l'organisation, les besoins et l'éducation du peuple dont on veut étudier la musique? De quelle utilité peut-il être de se représenter ces sons, si l'on ignore l'accent qui les faisait vibrer au cœur? Quoi! nous voudrions savoir ce que c'était que la musique des Grecs à l'inspection de quelques misérables fragmens, et nous sommes à peine en état de sentir et de rendre une partition écrite il y a cent ans! Je le répète, la musique des Grecs était pour jamais anéantie quand sous le même nom un autre art fut trouvé dans le moyen-âge.

Si les peuples de l'antiquité ont connu la relation harmonieuse des sons, il paraît du moins certain qu'ils n'en comprirent pas les avantages; ils étaient à cet égard comme sont aujourd'hui les peuples orientaux qui, non-seulement, ne sont pas sensibles à l'harmonie, mais qui même en sont importunés. Le plus vif enthousiasme au contraire se manifesta pour cette harmonie dès le onzième siècle où l'usage s'en établit. Elle devint presque l'unique objet des méditations des musiciens, lorsque les formes de l'art commencèrent à se perfectionner. Tout le reste fut négligé: singularité remarquable! la mélodie qui devait servir de base à cette harmonie dont on se montrait si avide fut la dernière chose à quoi l'on pensa. Alors on ne pouvait pas dire que les musiciens composaient: ils arrangeaient des sons. Quelques misérables cantilènes populaires et le plain-chant de l'église étaient les seules mélodies qu'on connût; il n'était pas rare de voir le même chant de cette espèce servir de thème obligé à vingt compositions différentes, et s'appliquer indifféremment à toute espèce de paroles. Nulles traces d'expression, de passion ni d'élévation d'idées ne se faisaient apercevoir dans les messes, les motets et les madrigaux qui virent le jour dans les quinzième et seizième siècles: que dis-je? le plus simple bon sens était blessé des associations monstrueuses d'idées qu'on rencontrait dans la plupart des œuvres de musique. Qui pourrait croire aujourd'hui que beaucoup de compositeurs célèbres de cette époque choisissaient pour thèmes de leur musique sacrée les mélodies des chansons les plus grivoises, et qu'ils poussaient la folie jusqu'à choisir pour titre de leurs ouvrages les premiers mots de ces chansons? Ainsi l'on voyait le maître de chapelle du Vatican demander respectueusement au pape s'il voulait qu'on chantât la messe *Baisez moi, ma mie*, ou le Magnificat *Margot dans un jardin*. La forme harmonique absorbait alors toutes les facultés des artistes; peut-être leur erreur fut-elle un bien, car il fallait qu'on s'occupât de créer les ressources matérielles de l'art avant de songer à en régler l'emploi.

Au plus fort de ce dévergondage d'harmonie, quelques hommes de goût s'avisèrent que la musique pouvait avoir un autre but que de satisfaire l'oreille par un assemblage de sons plus ou moins bien arrangés. Ce fut à Florence, ce fut à la cour de ces Médicis, de ces princes qui avaient tant contribué à la renaissance des arts, que fut tenté le premier essai pour imprimer à la musique une direction meilleure et plus conforme aux moyens qu'elle a d'émouvoir notre ame. Le comte de

Bardi, amateur zélé, le poète Rinuccini, Emilio del Cavaliere, Antoine Peri, et Jules Caccini, musiciens de génie, enfin le père de l'illustre Galilée, furent les premiers qui songèrent à cette réforme de l'art et qui tout à coup en changèrent la destination. Préoccupés du désir de faire revivre la tragédie grecque avec ses chœurs et sa déclamation notée, ils ne purent réaliser leur projet, mais ils trouvèrent *l'opéra* auquel ils ne pensaient pas. Le premier fruit de leurs recherches fut l'épisode terrible du comte Ugolin que Galilée mit en musique, et qui fut accueilli avec un enthousiasme difficile à décrire. Déjà, vers l'année 1480, une sorte de drame musical avait été représenté à Rome, dans le palais du cardinal Riario sous le titre de la *Conversion de saint Paul*; mais la musique de ce drame, toute remplie de recherches d'harmonie, n'était pas plus dramatique que celle des messes du même temps n'était religieuse.

Avant qu'on s'occupât à Florence de donner naissance à l'opéra proprement dit, on avait aussi essayé en France d'un genre de spectacle mêlé de vers, de danse et de musique. Nous ne saurions aujourd'hui ce que c'étaient que ces spectacles, si le *ballet comique* que fit représenter Henri III au Louvre pour les noces de son favori, le duc de Joyeuse, avec Mademoiselle de Vaudemont, sœur de la reine, n'était parvenu jusqu'à nous. Baltasarini, musicien piémontais connu en France sous le nom de *Beaujoyeux*, en avait fait le plan, et la musique avait été composée par Beaulieu et Salmon. La mélodie n'en était pas trop bonne, comme on en pourra juger par les fragmens qui seront exécutés tout à l'heure; mais les airs de danse ne manquaient ni de rhythme ni d'effet; déjà la danse était fort à la mode en France. Danser avec grace et chanter sans goût fut long-temps dans la destinée des Français. Il était réservé aux Italiens de nous enseigner à faire de la musique expressive et douce; depuis la fin du seizième siècle ils ont toujours été nos maîtres.

Les Florentins ne s'en tinrent point à l'heureux essai qu'ils venaient de faire, et qui était plutôt une cantate qu'un drame musical. Rinuccini écrivit une pastorale intitulée *Dafne*, que Peri mit en musique en 1590, et peu de temps après parut *l'Euridice* des mêmes auteurs, qui peut être considérée comme la première tragédie lyrique.

Ce sont des fragmens de ce même opéra que j'offre aujourd'hui à votre attention comme un des monumens les plus curieux de la musique.

Dans les choses nouvelles, tout se ressent de l'inexpérience des inventeurs. Peri et son collaborateur n'étaient préoccupés que de l'idée de retrouver la déclamation chantée des anciens; aussi ne firent-ils que du récitatif qui, bien que mesuré parfois, ne mérite pourtant pas le nom d'*Aria* que ces musiciens lui donnent de temps en temps, du moins dans l'acception que nous accordons aujourd'hui à ce mot.

Le rhythme est la partie faible des opéras de Peri, de Caccini, de Monteverde et de tous les compositeurs qui écrivirent depuis 1570 jusqu'en 1630; de là le vague qu'on remarque dans les mélodies de ces premières productions dramatiques; mais si l'on considère le peu d'analogie qu'il y avait entre la musique de ces opéras et celle qui l'avait précédée, on sera forcé d'avouer que les inventeurs de cette musique étaient des hommes de génie. Leurs ouvrages, tombés aujourd'hui dans l'oubli parce que l'art a fait d'immenses progrès, ne sont plus que des curiosités historiques reléguées dans le cabinet de quelques érudits; et pourtant ils renferment une leçon utile qu'on a trop négligée par la suite. En effet, j'aurai lieu de faire remarquer en avançant dans l'histoire de la musique dramatique que chaque époque s'est formulée et que les systèmes de mélodie, d'harmonie, de rhythme ou d'instrumentation adoptés successivement à des intervalles de vingt ou trente ans ont toujours été exclusifs, d'où est résulté certaine monotonie que les inventeurs les plus audacieux et les imitateurs les plus habiles n'ont point su éviter. Peri, Caccini et Monteverde, au contraire, n'ayant point de système, essayant de tout dans l'ignorance où ils étaient des effets qu'ils voulaient produire, ont trouvé dans la naïveté de leurs conceptions cette variété qu'on chercherait vainement dans des ouvrages mieux faits.

La révolution opérée dans la musique par l'invention du drame lyrique eut des résultats immenses. Aux accens passionnés qu'on découvrait pour la première fois dans un art qui, jusque-là, n'avait paru propre qu'à peindre le calme de l'ame ou la ferveur des sentimens religieux, chacun fut ému, et l'on s'étonna d'avoir été si long-temps à trouver ce qui semblait être plus naturel que le travail mécanique des combinaisons de l'harmonie. Les princes et les courtisans étaient alors les arbitres du goût; ils se passionnèrent pour la musique nouvelle et prirent en dégoût celle qui faisait autrefois leurs délices. Or, les artistes ne vivaient alors que des faveurs des cours; ils suivirent le torrent, ne pouvant lui résister et ne voulant pas compromettre leur existence. Dès lors la science harmonique, dont on avait abusé, fut négligée, et l'on tomba d'un excès dans un autre. De leur côté, les partisans de l'ancien système crièrent à la décadence, et, dominés par leurs préventions, ne s'aperçurent pas que ce n'était point l'art ancien qui se

détériorait, mais un art nouveau qui venait de naître.

Il n'est pas nécessaire que je dise qu'une multitude d'imitateurs se précipitèrent sur les traces de Peri, de Caccini et de Monteverde; il en fut toujours ainsi, et toujours il en sera de même après quelque innovation importante dans les arts. Mais près de quarante ans s'écoulèrent avant qu'il fût rien ajouté à ce que les premiers inventeurs avaient trouvé. Par une singularité remarquable, l'école de Florence, qui avait donné naissance à l'opéra, s'arrêta tout à coup; ce furent les Vénitiens qui se chargèrent de continuer son ouvrage. Vers 1630, plusieurs artistes d'un talent distingué introduisirent des améliorations considérables dans le drame lyrique. A leur tête se trouvaient Cesti et Cavalli. Le premier, doué d'un génie mélancolique, mettait plus d'expression dans ses mélodies que les autres musiciens de son temps; mais Cavalli l'emportait sur lui par le caractère énergique des rhythmes qu'il employait dans ses airs. On jugera tout à l'heure des progrès que l'art avait faits sous ce rapport depuis les essais de Peri et de Caccini, lorsqu'on entendra un fragment de l'opéra de Xercès que Cavalli écrivit en 1649, et que le cardinal Mazarin fit représenter à Paris pour le mariage de Louis XIV par des chanteurs qu'il avait fait venir d'Italie.

A cet ouvrage se termine la première époque de l'histoire de l'opéra. Jusque là, les musiciens n'avaient dirigé leurs efforts que vers l'amélioration des formes mélodiques. Le commencement de la deuxième moitié du dix-septième siècle marqua celui de l'expression dramatique et du perfectionnement de l'instrumentation. C'est ce que je ferai voir après avoir donné quelques notions de ce qu'étaient les premiers opéras des maîtres italiens; notions qui seront rendues beaucoup plus sensibles par l'exécution de fragmens de ces anciennes partitions qu'elles ne pourraient le devenir par mes analyses.

Ces *specimen* pourront sembler étranges à des oreilles accoutumées à des choses d'un genre tout différent; mais je me persuade qu'ils ne seront pas dépourvus d'intérêt pour ceux qui aiment à observer les transformations du génie des artistes et les révolutions des arts. Au reste, la fidélité la plus scrupuleuse m'a dirigé dans le désir de faire entendre ces antiques productions. La pensée d'en pallier les fautes ou d'en modifier le caractère pour les rapprocher de nos habitudes ne s'est pas même offerte à mon esprit; j'ai cru devoir pousser le scrupule jusqu'à représenter ces curiosités musicales avec l'instrumentation et le système d'exécution qui fut dans l'intention de leurs auteurs, afin que l'illusion pût arriver à ce point qu'un auditoire du dix-neuvième siècrût assister à un spectacle du seizième siècle dans le palais d'un noble Florentin.

Après ce discours, qui a été vivement applaudi, a commencé la première partie du concert, composée de fragmens du *Ballet comique de la Reine*, composé par Beaujoyeux, Beaulieu et Salmon pour les noces du duc de Joyeuse, sous le règne de Henri III; de fragmens de l'*Euridice* de Jacques Peri et de Jules Caccini, de l'*Orfeo* de Monteverde, et du *Xercès* de Cavalli. Ces précieuses reliques d'un art naissant, exécutées avec une rare perfection et dans le style convenable par Mmes Dabadie, Dorus, Gosselin-Mori, Lebrun, et par MM. Dupont, Levasseur, Rubini et Wartel pour la partie vocale, et par plusieurs artistes distingués qui s'étaient chargés des parties de viole, de basse de viole, de clavecin, de guitare, d'orgue et de harpe, ont produit sur l'auditoire un effet que l'on ne saurait décrire. C'était à la fois de l'étonnement, du respect et du plaisir le plus vif. Ainsi s'est vérifiée la confiance que M. Fétis avait eue dans son essai de régénération historique de l'ancienne musique.

La seconde partie, précédée d'un discours prononcé par M. Fétis (que nous donnerons dans notre prochain numéro), n'était pas moins intéressante. On y remarquait le fameux monologue d'*Armide*, de Lulli (*Enfin il est en ma puissance*, etc.), un chœur de *Persée*, du même auteur (1682), un air de *Basilius* (opéra allemand), musique de Keiser (1694), chanté par madame Schrœder-Devrient, morceau où l'on reconnaît un genre original et un talent de premier ordre; un air de *Laodiceo e Berenice*, d'Alexandre Scarlatti (1701), avec violon solo, chanté par Rubini et accompagné par M. Baillot, un duo du *Darius* de Handel (1723), chanté par madame Gosselin-Mori et M. Alexis-Dupont; enfin, un chœur de *Dardanus* de Rameau. L'intérêt que le public prenait à cette histoire de la musique présentée par ses monumens ne s'est pas affaibli pendant cette seconde partie, et le plus vif enthousiasme s'est manifesté de toutes parts, principalement après l'air de Keiser, fort bien rendu par Mme Schrœder-Devrient, et après celui de Scarlatti dans lequel on ne savait ce que l'on devait le plus admirer, ou du génie du compositeur, ou du talent admirable de MM. Rubini et Baillot.

La troisième partie, précédée aussi d'un discours de M. Fétis que nous donnerons dans un de nos prochains numéros, n'offrait plus le même attrait de curiosité, car elle était composée de musique moderne qui

ne remontait pas au-delà de Grélry; mais le choix des morceaux était tel, et l'exéculion fut si parfaite, que le public ne cessa de témoigner le plaisir qu'il éprouvait par les applaudissemens les plus bruyans. Rien en effet de plus séduisant que le duo de la *Fausse Magie* (*Quoi! c'est vous qu'elle préfère?*), tel qu'il a été rendu par Nourrit et Levasseur, que le duo d'*Armide* (*Esprits de haine et de rage*), chanté avec beaucoup d'énergie par M. et Mme Dabadie, que le rondo de *Don Juan*, chanté avec un charme indéfinissable par Rubini, que le quatuor de l'*Irato*, rendu avec un ensemble parfait par Mme Dabadie, Mlle Dorus, Levasseur et Nourrit, et le trio de *Guillaume Tell*, fort bien chanté par MM. Dabadie, Hurteaux et Lafont.

Des coupures, faites par Mme Schrœder-Devrient dans la scène du *Freyschütz*, et dont l'orchestre n'avait pas été prévenu, ont jeté quelque désordre dans ce morceau.

Nous reviendrons sur cette séance mémorable de musique, la plus curieuse et la plus intéressante qui ait jamais eu lieu.

Essai d'une nouvelle Théorie

DES INTERVALLES DE MUSIQUE.

S'il est un fonds *usé, commun et rebattu*, et que l'on doive présumer avoir été depuis long-temps radicalement épuisé, c'est assurément la doctrine des intervalles de musique. Depuis l'époque à jamais ignorée où l'on a commencé à écrire sur les arts, il n'est point de si mince auteur d'élémens qui n'ait, à sa manière ou à celle d'autrui, exposé cette partie des principes; il n'est pas de professeur qui dans l'enseignement oral n'ait livré à ses élèves ce que lui-même avait appris là-dessus de ses maîtres, et il n'est pas un seul adepte, soit amateur, soit artiste, qui ne soit très persuadé qu'il possède une connaissance parfaite de cette classe d'élémens, et qui ne fût en quelque sorte offensé de s'entendre dire que toutes les notions qu'il a sur cette matière sont généralement fausses, inexactes, incomplètes. C'est cependant ce qui a effectivement lieu, si nous en croyons l'auteur d'un écrit que nous avons en ce moment sous les yeux. Cet auteur, qui paraît avoir fait un examen des plus sérieux de toutes les parties de la théorie de la musique, trouve dans la doctrine vulgaire tous les défauts que nous venons de signaler; il en présente une nouvelle qui, tant pour le fonds que pour la forme et la manière dont il l'expose, diffère en plusieurs points de la doctrine généralement admise, dont il prétend offrir la rectification et l'extension. Comme son exposition renferme des vues très neuves, des détails curieux; que le tour même sous lequel il présente les objets a quelque chose de piquant et de neuf, nous croyons devoir user de la permission qu'il nous a donnée de transcrire ici textuellement son travail. Ce développement pourra paraître long à quelques lecteurs; mais on voudra bien nous excuser en faveur de l'importance et de l'intérêt du sujet, et en observant en outre que si les vues de l'auteur étaient généralement adoptées, son exposition trouverait naturellement sa place dans tous les traités élémentaires que l'on publierait à l'avenir, ou du moins exercerait une influence remarquable sur la réduction de cette partie de l'enseignement.

Doctrine des Intervalles.

(7) L'intervalle est la distance qui se trouve entre deux degrés quelconques de l'*échelle générale* des tons du système[1].

(1) Il règne dans toute la portion élémentaire de la théorie de la musique un désordre et des embarras inextricables qui ont formé jusqu'à ce jour un obstacle invincible à ce que cette partie acquît l'évidence et la clarté dont elle est susceptible et que l'on est en droit de désirer : ces désordres ont nécessairement reflué sur les parties les plus élevées, où ils ont répandu les obscurités et les contradictions qui rendent si pénible et si fastidieuse l'étude de la théorie de cet art, et qui même augmentent les difficultés des études pratiques de l'art. C'est donc rendre un grand service que de chercher à les faire disparaître. L'auteur dont nous empruntons cet article prétend y être parvenu. Il ne nous a point communiqué cette partie de son travail; mais sans entrer ici dans des détails qui exigeraient un traité complet, nous nous bornerons à indiquer d'après lui la cause des désordres que nous signalons. Selon lui, elle est tout entière dans un paralogisme qui a de tout temps régné dans l'exposition de la partie des principes qui regarde les ordonnances tonales, et qui est du genre de ce qu'en terme de philosophie scolastique on appelle pétition de principe ou cercle vicieux. Toute la doctrine de la tonalité se rapporte à deux chefs principaux; la modalité et l'intervalléité, autrement la doctrine des modes et celle des intervalles, lesquelles dépendent l'une de l'autre. Pour qu'elles fussent l'une et l'autre solidement établies, il faudrait d'abord commencer par établir l'une d'elles indépendamment de l'autre; on serait libre ensuite de fonder la seconde sur la première selon les rapports qui la lient. Voilà ce qu'exige l'ordre philosophique. Mais il n'en est point ainsi dans le fait, et par le résultat d'une confusion d'idées qui entache les premières notions, d'un vice de langage qui affecte les premières définitions, tous les auteurs qui depuis l'origine des sciences et depuis les temps les plus reculés, depuis les Grecs jusqu'à nos jours, ont écrit sur cette matière, sont tombés dans la même erreur; ils ont défini les modes par les intervalles et les intervalles par les modes. L'auteur que nous citons prétend avoir résolu cette difficulté qui l'a arrêté pendant plusieurs années. Il est parvenu à rendre la notion des modes indépendante de celle des intervalles en fondant leur constitution sur des considérations d'une autre nature, et après avoir expliqué la formation de *l'échelle générale*, il en a déduit la théorie des intervalles conformément à l'aperçu que nous donnons

Chaque intervalle tire son nom du nombre de ces degrés qu'occupent les tons dont il est formé. Ainsi, l'on nomme *unisson, uniton* ou *prime*, celui dont les tons n'occupent qu'un seul et même degré; *seconde*, celui dont les tons embrassent deux degrés consécutifs; *tierce*, celui dont les tons embrassent trois degrés; quarte, quinte, sixte, septième[1], octave, neuvième, dixième, etc., ceux dont les tons occupent quatre, cinq, six, sept, huit degrés, etc. On donne aussi le nom de l'intervalle à l'un des deux tons qui le composent, en le comparant à l'autre ton considéré comme base; par exemple, on dit également la tierce *ut mi*, ou *mi* tierce d'*ut*, et réciproquement.

Chacun de ces intervalles peut être pris sous deux directions différentes, c'est-à-dire du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave. On nomme *intervalles ascendans* ceux qui procèdent du grave à l'aigu, et *intervalles descendans* ceux qui procèdent de l'aigu au grave. Ordinairement les intervalles se comptent du grave à l'aigu, surtout en harmonie, où ils se calculent généralement sur la basse ou la partie la plus grave.

Les intervalles, tant ascendans que descendans, peuvent se considérer par rapport, soit à leur étendue, soit à leur espèce. Parlons d'abord de leur étendue.

§ I. *De l'Etendue des Intervalles.*

(8) Considérés quant à leur étendue, les intervalles se divisent en intervalles simples et en intervalles composés ou multiples.

Les intervalles simples sont ceux qui sont moindres que l'octave; les intervalles composés ou multiples sont ceux qui sont plus grands que l'octave : on nomme ainsi ces derniers intervalles, parce qu'ils sont regardés comme composés d'un intervalle simple et de l'octave qui y est ajoutée une fois ou un certain nombre de fois.

La raison de cette distinction est fondée sur la ressemblance qui existe entre un son quelconque et son octave, soit supérieure, soit inférieure. Cette ressemblance est, en bien des cas, tellement parfaite, que, deux personnes ou deux instrumens exécutant un même chant à l'octave, on les croit à l'unisson, et qu'il faut beaucoup d'exercice pour distinguer l'un de l'autre[2]; un son quelconque et son octave sont donc regardés comme absolument identiques, et les intervalles qui ne diffèrent que d'une octave sont sensiblement regardés comme les mêmes intervalles; on voit donc que la reproduction en octave est la base de la division la plus naturelle des intervalles.

(9) Les intervalles composés se divisent en intervalles redoublés, triplés, quadruplés, etc. On appelle *intervalles redoublés* ceux qui sont formés d'un intervalle simple auquel on a ajouté l'octave; ainsi la neuvième est le redoublé de la seconde, parce qu'elle se compose de la seconde et de l'octave; de même la dixième est le redoublé de la tierce, parce qu'elle se compose de la tierce et de l'octave, etc. Les intervalles triplés se composent d'un intervalle simple auquel on a ajouté la double octave; ainsi la seizième est le triplé de la seconde, parce qu'elle se compose de ce dernier intervalle et de la double octave, etc.

Nous plaçons ici un tableau sommaire qui fait connaître d'un seul coup d'œil, les intervalles simples, les

ici, en suivant comme on le voit dans toute son opération une marche diamétralement opposée à celle que l'on suit communément. Nous ne pouvons prononcer qu'après l'examen du tout sur le mérite de son opération.

(1) L'analogie demanderait qu'aux dénominations de septième, neuvième, dixième, etc., qui sont des termes ordinaux, on substituât celle de septime, none, décime, undécime, etc., qui sont plus en rapport avec ceux de tierce, quarte, octave, etc., mais nous n'avons pas cru pour le présent devoir nous permettre cette innovation.

N. B. C'est l'auteur qui parle, et nous ajouterons pour l'intelligence de quelques détails que cet extrait provient d'un traité d'harmonie dont l'impression n'a point été achevée, l'auteur ayant eu dans le cours de l'impression de nouvelles idées qui modifiaient sensiblement ce qu'il avait précédemment écrit et déjà même imprimé. C'est par cette raison que les articles de cette exposition sont numérotés comme on le voit.

(2) Par exemple, quand un ténor chante un air à l'unisson avec un soprano, il n'est personne qui ne jure qu'ils sont en effet à l'unisson; ils sont cependant à l'octave; de plus, quand le même ténor est à la sixte au-dessous du ténor, il paraît à la tierce au-dessus; de même quand il est à la tierce au-dessous, il paraît à la sixte au-dessus. C'est une illusion particulière aux voix et dont les compositeurs tirent parti pour produire des effets assez piquans, sans quelquefois même avoir des idées fort justes sur le rapport des voix. Feu M....., qui a composé des opéras qui ont eu du succès, a emporté dans l'autre monde la conviction qu'un ténor en sixte sous un soprano était a la tierce au-dessus. Par bonheur, dans les arts le sentiment et l'expérience tiennent lieu du raisonnement : on serait trop à plaindre s'il fallait pour pratiquer attendre que les théoriciens fussent d'accord sur les principes. Où en serions-nous également si l'on attendait pour agir que les philosophes sacrés ou profanes fussent d'accord sur la moralité ou la culpabilité des actions humaines? Les théologiens ne sont pas encore d'accord sur la manière dont on doit aimer Dieu, et l'on se rappelle que le cardinal Richelieu, grand théologien comme grand politique, fit mettre à la Bastille le vén. abbé de Saint-Cyran, qui n'était pas de son avis sur ce point. Mais revenons à nos intervalles dont nous sommes à quelque distance.

intervalles composés, et les rapports que tous ces intervalles ont les uns avec les autres.

Intervalles	simples.		1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
	composés ou multiples	redoublés. . . .	8.	9.	10.	11.	12.	13.	14.
		triplés.	15.	16.	17.	18.	19.	20.	21.
		quadruplés. . . .	22., etc.						

Les intervalles composés ayant les mêmes espèces que les intervalles simples auxquels ils correspondent, on connaîtra toutes les espèces des intervalles en général, si l'on parvient à connaître celles des intervalles simples.

§. II. *Des Espèces des Intervalles simples.*

(10) Les intervalles simples se divisent en intervalles primitifs et en intervalles transposés. Les intervalles primitifs sont ceux qui sont donnés par les tons de l'échelle primitive (celle du mode majeur d'*ut*); les intervalles transposés sont ceux qui sont donnés par les degrés analogues des modes transposés : ainsi la tierce primitive *ut mi* a pour transposée ou analogue dans le mode majeur de *ré* la tierce transposée *ré-fa*♯; la quarte primitive *ut-fa* a pour analogue dans le mode de *fa* sa quarte transposée *fa-si*♯; la quarte *fa-si* a pour analogue dans le mode majeur de *sol* la quarte transposée *ut-fa*♯; la quinte primitive *ré-la* a pour analogue, dans le mode majeur de *mi*, la quinte transposée *fa*♯, *ut*♯, etc. [1]

Les intervalles simples, soit transposés, soit primitifs, se divisent en intervalles naturels et en intervalles altérés. Les intervalles naturels sont ceux qui sont donnés par les tons primitifs de l'échelle, et leurs analogues par transposition; les intervalles altérés sont ceux qui proviennent de la variation d'un des tons de l'intervalle naturel. Dans un prochain article nous ferons connaître ces intervalles; nous parlerons ensuite des signes qui les représentent.

Nouvelles de Paris.

— Plusieurs concerts étaient annoncés pour le courant de ce mois; mais la frayeur de la maladie régnante éloignant le public des salles de spectacle et de concert, les artistes au bénéfice desquels ces différentes soirées devaient avoir lieu ont jugé prudent de les ajourner. L'irruption de l'épidémie dans cette saison aura été funeste aux artistes, en causant le départ de la portion riche de la population.

— Paganini a offert au préfet de la Seine de donner dans la salle de l'Opéra un concert au profit des hospices et des indigens attaqués du choléra. Cette proposition a été acceptée avec empressement, et le concert aura lieu dans les premiers jours de la semaine prochaine.

— MM. Ad. Nourrit, Levasseur et Mmes Damoreau, et Schrœder-Devrient doivent partir pour Londres aujourd'hui samedi. Les trois premiers sont attendus dans cette ville pour monter l'opéra de *Robert-le-Diable*. Mme Schrœder est engagée au Théâtre-Italien. La dernière représentation de *Robert-le-Diable* a eu lieu hier à l'Opéra. Les répétitions du ballet *La Tentation* se poursuivent activement au même théâtre.

— Le sixième concert du Conservatoire a lieu demain dimanche. On y entendra la symphonie avec chœurs de Beethoven divisée en deux parties, et un fragment d'un quatuor du même compositeur, exécuté par tous les instrumens à cordes. Le succès qu'avait obtenu le premier essai de ce genre a décidé les sociétaires à redonner un morceau semblable.

Voici le programme du concert :

1° Premier morceau et menuet de la symphonie avec *Chœurs de Beethoven.*

2° *Ave Maria* de M. Chérubini, chanté par Mme Dabadie, avec accompagnement de cor anglais, exécuté par M. Wogt.

3° Fragment d'un quatuor de Beethoven, œuvre dix-huit, exécuté par tous les violons altos et violoncelles de l'orchestre.

4° Le chœur des *Chasseurs* de Weber, avec seize cors *Soli.*

5° Air chanté par Mlle Dorus.

6° Dernier morceau de la symphonie avec chœur de Beethoven.

(1) Cette distinction des intervalles en primitifs et transposés est neuve et importante, comme on va le voir immédiatement. Elle a pour objet de prévenir une confusion d'idées qui fait prendre pour intervalles altérés des intervalles existans entre des tons affectés de signes accidentels, et qui ne sont en effet que des intervalles naturels, mais transposés. Car il faut bien distinguer entre la transposition et l'altération : l'une et l'autre supposent un accident, mais il y a ici cette différence à observer, c'est qu'il ne peut point exister d'altération sans accident, mais qu'il peut y avoir accident sans altération.

— 2 Quintette *idem*. — 9 fr.

Urban. 2e Quintette romantique pour violon, alto et violoncelle, solos. Second violon et second alto. Dédié à Victor Hugo. — 9 fr.

Reber. 1er quintette pour deux violons, deux alto et violoncelle, avec un alto violoncelle au besoin. — 9 fr.

Ch. Czerny. Œuv. 251. Troisième Décameron musical pour le piano, compositions faciles et amusantes. N° 1. Rondo militaire. — 4 fr. 50 c.
N° 2. Thème original varié. — 4 fr. 50 c.
N° 3. Polonaise. — 4 fr. 50 c.
N° 4. Walse variée. — 4 fr. 50 c.

Mézières. Romance avec accompagnement de guitare. (*Je ne suis plus insensible.*) — 1 fr.
A Paris, chez S. Richaut, boulevard Poissonnière, n° 16, au 1er.

Solféges à deux et trois voix, dans les deux styles, par C. Caresana, organiste de la chapelle royale de Naples. Op. 1. — Prix: 6 fr.
A Paris, chez Mlle Choron, rue de Vaugirard, n° 69.

Leutner. La Modestie, rondino à 4 mains. — 5 fr.
— Le Page du Châtel, ballade de Mme Malibran. — 2 fr.
— Six Nocturnes à deux voix de Mme Malibran. Chaque : — 2 fr.
Chansonnettes italiennes avec accompagnement de guitare :
— *Se il mio nome*, chanté par Rubini dans le Barbier. — 35 c.
— *Soave Speme* de Sola. — 75 c.
— *Ah! che soffrir mi resta*. — 75 c.
— *Non giova il sospirar*. — 75 c.
— *E Verrosa si la rosa* de Vaccaj. — 75 c.
— *Chi m'ascolta* de Rossini. — 1 fr.
Chez Pacini, boulevard des Italiens, n° 11.

H. Herz. La Fête pastorale, grande fantaisie pour piano. Op. 65. — 7 fr. 50.

Chaulieu. Op. 131. *The maid of Lanvellyn*, caprice pour piano. — 6 fr.
Chez Troupenas, rue Saint-Marc, n° 23.

— Op. 139. 7e Duo pour piano et violon, menuet et rondo. — 7 fr. 50 c.
Henri Lemoine, rue de l'Échelle, n° 9.

Si j'étais petit oiseau, nocturne à deux voix, par Boulanger. — 2 fr.
Quadrille à quatre mains, sur les motifs du *Pirata*. — 4 fr. 50.
Le Mannequin, n. 2 ; rondeau chanté par mademoiselle Prevost *Ah! calmez-vous*. — 3 fr.
— n. 3 ; air chanté par mademoiselle Prévost. *Pour vous l'espérance*. — 3 fr.
Duo de l'*Ajo nel Imbarazzo*, pour deux basses. *Le dirò*. — 6 fr.
— — — — pour ténor et soprano. — 3 fr.
Trio — — — pour soprano, ténor et basse. — 6 fr.
Air de ténor dans l'*Ajo nell' Imbarazzo*, chanté par Rubini. — 3 fr.
Air de soprano, *idem*, chanté par Mme Tadolini. — 3 fr. 73.
Duo de *Cara mia*, pour soprano e basso, chanté par Mme Tadolini et Lablache. — 4 fr. 50.

Cinquième Sérénade pour guit. et violon, par Aubery du Boulley, Op. 60. — Prix : 4 fr. 50.

Recueil de contredanses et valses pour guitare et violon, par le même. Op. 62. — Prix : 4 fr. 50.

Sixième Sérénade pour guitare et violon, par le même. Op. 64. — Prix : 4 fr. 50.

Deuxième Quatuor pour flûte, violon, piano et guitare, par le même. Op. 66. — Prix : 7 fr. 50.

Cinquième Duo pour piano et guitare, par le même. Op. 67. — Prix : 6 fr.
Chez Richaut, boulevard Poissonnière, n. 16.

Constantin. Quadrille de contredanses et valses sur les motifs de *Louis XI*, pour piano avec violon ou flûte et flageolet, *ad libitum*. — 4 fr. 50.
Les morceaux ci-dessus sont la propriété de M. Constantin, et sont en dépôt au magasin de musique de V. Dufaut, rue du Mail, n° 4.
Chez Constantin, rue Bourbon-Villeneuve, n° 8.

Maillard d'Empaire, la jeune religieuse, romance. — 2 fr.
Chez Roy, boulevard des Italiens, n° 2.

Métronome, sur le modèle de ceux de Mælzel, après expiration de brevet à 27 fr. 50., et 29 fr. dans une boîte d'emballage.

Études mélodiques, composées pour le piano par Bertini jeune. Op. 86. — Prix : 6 fr.

La dernière pensée de Weber, variée par L. Levasseur (variations faciles et brillantes). — Prix : 6 fr.

Le machalogi (éclaireur turc), paroles de Mlle Rose Rovel, musique de M. Hyppolite Monpou. — 2 fr. pour piano. 1 fr. pour guitare.

Rosa, paroles de madame Mélanie Waldor, musique de la même. — Prix : 2 fr. pour piano, 1 fr. pour guitare.
Chez A. Romagnesi, rue Vivienne, n. 21.

Les Parisiennes, quadrille de contredanses brillantes, suivies d'un galop et d'une valse pour le piano, et dédiées à madame Josephine Plaine, par mademoiselle Louise Lecomte. — Prix : 3 fr. 75.
Chez Frère, passage des Panoramas, n. 16.

Nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique, inventée par M. *Heugel*, professeur, et développée par lui de manière à permettre d'apprendre sans maître. Un volume in-8°, avec planches gravées in-4°, belle édition sur papier vélin satiné.

Conditions de la souscription. — L'ouvrage sera publié en huit livraisons, contenant chacune 32 pages de texte et 4 pages de planches, paraissant tous les mois, à compter du 15 mars 1832, époque à laquelle la première livraison sera mise en vente.

Prix de chaque livraison, 1 fr. 50. Plus 15 cent. pour l'affranchissement de chaque livraison. — La modicité du prix ne permet de traiter qu'au comptant.

— *Prière* chantée au premier acte, à une ou quatre voix à volonté, accompagnement de piano par Benoist. — 2 fr. 50.
Les deux morceaux avec parties d'orchestre. — 15 fr.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIme ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 12.

Condit. de l'Abonnem.		
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **Revue musicale** paraît le **Samedi** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'Agence générale de la musique et de la Revue musicale, rue du Helder, n° 13; M. Schlesinger, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 21 AVRIL 1832.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

A Monsieur le Rédacteur de la Revue musicale.

Monsieur,

Je vous dois le plaisir le plus vif que la musique m'ait fait éprouver depuis long-temps; veuillez en recevoir mes remercîmens sincères. Entre l'attrait que votre concert historique offrait à la curiosité par sa composition intéressante et la réunion d'une partie notable des beaux talens que nous sommes heureux de posséder, il a eu le mérite de rendre un éminent service à la musique, en rapprochant les styles et les factures de toutes les époques, en fournissant des termes de comparaisons sans lesquels il ne peut y avoir de jugemens solides.

Lorsqu'un art est arrivé au point où, nonobstant les moyens factices ajoutés à ses ressources naturelles, on le tourmente encore pour en tirer de nouveaux effets, il est bon de rappeler son origine, de montrer les élémens dont il se compose; c'est ce que votre raison a parfaitement compris; c'est ce que votre vaste érudition pouvait seule réaliser. Vous l'avez fait dans un cours de physiologie de la musique, au moyen d'une démonstration par des faits dont l'action sur les esprits a été beaucoup plus efficace que tous les raisonnemens possibles. Magicien habile, vous avez évoqué les ombres de ces rares génies que Dieu s'est plu à choisir parmi les siècles, pour les associer à son immortalité. Répondant à votre appel, ils nous ont apparu sous une auréole de gloire, mais avec leurs formes humaines, leurs passions vives, leurs organes délicats. Nous avons pu reconnaître le tempérament de chacun à sa voix tendre ou légère, brillante ou pathétique.

Après une semblable expérience, il ne doit plus rester de doute sur la nature de la musique; elle est l'expression de l'homme, expression dont la puissance s'accroît en raison du degré d'expansion dont est susceptible celui qui se communique. Peri, Caccini, Monteverde prenant pour ainsi dire l'art au berceau, sont naïfs et pleins de candeur; seulement, leur marche est timide et embarrassée; l'art est alors si frêle qu'ils n'osent en user. Il n'en est plus de même pour Scarlatti; déjà il a fait un immense progrès, son allure est plus hardie que celle de ses devanciers; libre de préoccupations systématiques et guidé par son exquise sensibilité, il se livre tout entier au charme qui l'entraîne; sa musique ravissante semble créée d'hier: c'est qu'il n'y a que les accessoires de la musique, c'est-à-dire les formes de convention qui vieillissent. Il faut remarquer ici que, dans l'enfance de l'art, l'expression des sentimens doux et affectueux est le caractère dominant de la musique; c'est une conséquence de son origine et de sa nature: née dans un temple chrétien, les premiers chants qu'elle a bégayés ont porté les vœux des fidèles à un Dieu de paix et de miséricorde; en second lieu, ce caractère représenté par l'accord parfait, est conforme à l'état normal de l'homme, il devrait donc dominer encore aujourd'hui. Quoi qu'il en soit, il a subi le sort de toutes les choses régulières; malgré la suavité de son harmonie, il a bientôt paru monotone, le besoin d'effets nouveaux s'est fait sentir et l'on a eu recours à l'expression des passions; la dissonance a porté la perturbation dans l'accord, l'homme s'est adressé à l'homme et le drame a été créé. Lulli, Rameau, Gluck, doués de tempéramens énergiques qui pouvaient se prêter à la violence des passions ont excité de profondes émotions par leurs accens impétueux, sombres ou déchirans. Ces émotions remuant les parties irritables de l'homme, provoquent le frémissement subit des grands nerfs sympathiques et une contraction à l'épigastre.

Bientôt, dédaigneuse de l'irritation des sentimens et des passions, la musique met en jeu les facultés intellectuelles; résultat plus direct de l'observation, elle fait des portraits; elle est légère, caustique, sémillante,

ironique : Méhul et Grétry nous en ont fourni des exemples dans le quatuor de l'*Irato* et le duo de *la Fausse Magie*, l'un froid et guindé [1], l'autre plein de verve et de franche gaîté. Cette musique agit principalement sur les nerfs cérébraux; son effet se manifeste par l'épanouissement du visage.

Dans cet état de choses, les sentimens, les passions, l'intelligence, toutes les facultés de l'homme ayant été employées, il ne restait qu'à les *colorer*; l'instrumentation perfectionnée a offert à Mozart, Weber et Rossini des timbres variés dont ils se sont servis en maîtres.

Si je ne me trompe, monsieur, il résulte de cette analyse de votre concert, que la musique étant l'expression de l'homme, ses qualités essentielles sont aussi indépendantes des temps et des progrès que l'organisation humaine d'où elles émanent. Il en résulte aussi que le compositeur doit exprimer l'état dans lequel il se trouve réellement, ou du moins avoir la faculté de faire abstraction de sa situation réelle pour se transporter, par la force de son imagination, dans la situation factice qui lui est imposée par son sujet. Cependant tous n'ont pas le même tempérament. Or, chaque tempérament a une impression particulière à laquelle il est plus propre qu'à toute autre : le bilieux trouve en lui des élémens de colère, le mélancolique des accens de tristesse, le sanguin (nerveux) une douce sensibilité, une disposition expansive qui le rend tour à tour gracieux ou tendre, léger ou brillant. Il s'ensuit donc qu'une passion exprimée par celui qui est le plus disposé, sera le type des expressions de ce genre; les autres ne seront pas entièrement conformes à la vérité, mais elles en approcheront plus ou moins. Ainsi, qu'un poème d'opéra soit mis en musique par plusieurs musiciens de talent, chaque partition pourra avoir du succès; mais, assurément, celle qui en aura le plus, toutes choses égales d'ailleurs, sera celle du compositeur qui aura trouvé dans les situations du poème, plus de sentimens ou de passions analogues à son organisation. Enfin, que Talma et Lekain aient produit le même enthousiasme en déclamant d'une manière différente le même passage d'une tragédie, cela se peut; mais il est présumable que si le même public les eût entendus alternativement, le résultat de sa comparaison eût été un choix, et, sans nul doute, il y avait une déclamation plus vraie que l'autre, parce qu'elle réunissait un plus grand nombre des conditions qui constituent *le vrai ou le bien*. Après vient le médiocre, ensuite le mauvais. En résumé, votre séance musicale, monsieur, m'a confirmé dans l'opinion où j'étais que tout le secret de l'art est renfermé dans ce précepte d'Horace :

> .... *Si vis me flere, dolendum est*
> *Primum ipsi tibi.*

Agréez, je vous prie, l'assurance de ma considération distinguée.

J. H. DELAIRE.

(1) Je ne parle ici que de l'expression bouffonne; encore est-ce la faute des personnages dont les caractères sont faux. Sous le rapport de la facture, le mérite de ce quatuor est incontestable.

Nouvelles de Paris.

La plus grande partie du sixième concert du Conservatoire était remplie par la symphonie avec chœurs de Beethoven. En écoutant cette vaste composition, nous n'avons pas senti de modifications dans les impressions qu'elle nous a laissées après l'avoir entendue une première fois. Tout remplis d'admiration pour le génie de son auteur, nous n'avons pu nous empêcher de considérer une partie de l'ouvrage, et surtout le dernier morceau, comme une erreur du grand artiste. On reconnaît la puissance du talent dans quelques traits du premier *allegro*, dans l'*adagio* et surtout dans le *scherzo*, délicieuse fantaisie d'un homme qui en a eu de sublimes. Le reste, disons-le, le reste est affligeant, car on y reconnaît un système qui gâte les plus belles inspirations.

— M. Choron vient de lire à l'académie des Beaux-Arts un mémoire sur un nouveau projet de construction des orchestres des théâtres lyriques : ce mémoire a été fort bien accueilli et a fait une vive sensation par la nouveauté des idées qui y sont développées. Nous donnerons dans un de nos prochains numéros cet écrit avec le plan qui y est joint.

— Paganini a donné le 20 de ce mois un concert au bénéfice des victimes du choléra, dans la salle de l'Opéra : M. Véron et les artistes de son théâtre se sont réunis au célèbre violoniste pour cet acte de bienfaisance. Malgré la terreur qui a éloigné de Paris une partie de la haute société, une assemblée brillante et nombreuse s'est réunie pour entendre ce concert, dont le produit doit être considérable.

Paganini a joué le concerto et la fantaisie sur la quatrième corde qu'il avait fait entendre au concert qu'il a donné en dernier lieu au Théâtre-Italien. Il avait alors excité la plus vive admiration par la pureté de ses intonations dans les traits les plus difficiles, et par un prestige d'exécution dont il n'y a point et n'y aura vraisemblablement plus d'exemple; mais quel qu'ait été l'étonnement qu'il a inspiré dans ce premier concert, il

nous semble avoir rendu plus vif encore dans celui-ci l'éclat des qualités qui le distinguent. C'est en vérité quelque chose de merveilleux que cette dextérité qui permet à l'artiste de se jouer des difficultés qui seraient insurmontables pour tout autre, et d'y jeter de la grace comme s'il ne s'agissait que des choses les plus simples.

Bien mieux accompagnée qu'elle ne l'avait été au Théâtre-Italien, où les parties de basse n'avaient pas été distribuées aux musiciens, la fantaisie nouvelle de Paganini sur un thème de Haydn a produit un effet magique. Ce morceau est vraiment fort beau, et fait autant d'honneur au compositeur qu'à l'exécutant.

Les variations sur un air napolitain sont fort jolies et offrent à l'oreille toute la fantasmagorie du jeu de Paganini. C'est une succession non interrompue dé tours de force telle qu'on ne peut rien imaginer de semblable si on ne l'a entendue.

Nous reviendrons encore sur la manière de chanter que Paganini a adoptée sur sa quatrième corde. Dans cette manière il y a des accens de voix humaine, mais parfois d'une voix humaine qui se détériore et qui laisse apercevoir les traces de l'âge. L'affectation de tremblement, et la liaison trop fondue des sons font dépasser quelquefois le but par l'artiste. Il y a des choses excellentes dans son système, mais peut-être faudrait-il les employer avec plus de discrétion.

Les ouvertures d'*Oberon* et du *Freyschütz* ont été fort bien rendues par l'orchestre, qui d'ailleurs a aussi accompagné les morceaux de Paganini d'une manière remarquable.

Nous avons quelquefois donné des éloges à mademoiselle Dorus; nous lui en adresserons encore pour le talent qu'elle a déployé dans l'air de *Sigismondo*. Il y a progrès constans dans le chant de cette jeune personne; nous la croyons destinée à se faire, avec le temps, la plus brillante réputation.

Pour la première fois, Dabadie s'est essayé dans le chant italien; il a exécuté avec Bordogni le duo du Barbier de Séville, *All' idea di quel metallo*, et s'est fait applaudir. Sa prononcation est bonne, et il sait adoucir sa voix. Il lui manquait un peu d'assurance, mais l'exercice lui en donnera.

Nouvelles étrangères.

Angleterre. — Le célèbre pianiste Clementi est mort le 10 du mois dernier dans sa maison de campagne de la vallée d'Evesham, dans le Worcestershire, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans [1], après une maladie de courte durée. Nous consacrerons un article nécrologique à la mémoire de ce grand artiste dans un de nos numeros prochains.

Clementi laisse une veuve et un fils dans une position de fortune très brillante, fruit de ses longs travaux, de ses heureuses spéculations et surtout de ses habitudes d'ordre et d'économie. Ses restes seront déposés à Westminster-Abbey; la société philharmonique de Londres s'est chargée de la dépense et des détails du service solennel qui sera exécuté dans cette occasion.

M. Neukomm a composé une marche funèbre à l'occasion de la mort de Clementi, et l'a offerte aux directeurs de la société philharmonique pour qu'elle fût exécutée à l'un de leurs concerts; il y a lieu de s'étonner que cette offre ait été refusée, et que l'hommage que M. Neukomm voulait rendre à la mémoire du célèbre pianiste ait été infructueux.

— Field, qui depuis trente ans avait quitté l'Angleterre pour s'établir en Russie, s'est fait entendre pour la première fois en public dans le premier concert de la société philharmonique de cette année qui a eu lieu le 27 février. Il a exécuté un nouveau concerto de sa composition en *mi* bémol, d'un style nouveau et fort différent de ses premiers ouvrages. Son succès a été complet. On a distingué dans son jeu la netteté, la précision, la perfection de mécanisme qui constituent l'école de Clementi, joints à un fini, une grace, une expression qu'on rencontre fort rarement aujourd'hui.

— Un concert donné dans la salle du Hannover-Square par les élèves de l'Académie royale de Musique, le 17 mars dernier, a fait voir des progrès remarquables dans l'éducation musicale de ces jeunes artistes. Ils ont exécuté le *Credo* de la messe en *ut* de Beethoven, la messe de Mozart n° 7, et quelques morceaux d'un opéra-comique intitulé *Lo Scompiglio teatrale*, que lord Burghersh a écrit à Florence lorsqu'il y était ambassadeur.

Allemagne. — Ries a composé un nouvel opéra appelé *Liska* pour le théâtre de Cologne. Il a dû en diriger lui-même l'exécution. Nous rendrons compte de cette nouvelle production aussitôt que les détails nous seront parvenus.

— Le théâtre de Stuttgard a eu une saison brillante avec deux opéras seulement, l'*Amazone*, en trois actes de Lindpaintner, et *Macbeth*, de M. Chelard. Les prin-

(1) Des renseignemens positifs qui nous sont parvenus de Rome prouvent que Clementi était né dans cette ville au commencement de l'année 1747. (*Note du Rédacteur.*)

cipaux chanteurs étaient Mlle Haus et M. Vetter de Darmstadt.

— Conradin Kreutzer vient d'écrire pour le théâtre de Prague un opéra en deux actes intitulé *Die Jungfrau* (la jeune fille). Cet ouvrage a obtenu un brillant succès. On y a remarqué l'ouverture et plusieurs autres morceaux où brille un talent réel et d'un ordre distingué.

— Il y a eu au théâtre de Leipsick, pendant l'année 1831, une activité telle qu'on pourrait la présenter comme exemple à tous les autres établissemens du même genre. On y a donné six opéras nouveaux, cinq autres qui n'avaient jamais été représentés à Leipsick, 79 déjà connus, 19 comédies nouvelles, 33 qui n'avaient point été jouées à ce théâtre, 100 autres déjà connues, 6 ballets nouveaux et 29 anciens.

Italie. — Nous avons tardé à rendre compte du nouvel opéra de Donizetti *Ugo conte di Parigi* qui a été représenté au théâtre de la *Scala* le 15 mars dernier, parce que nous avons quelque défiance des éloges perpétuels des journaux italiens lorsqu'ils ont à parler d'ouvrages composés par des maîtres en vogue. Dans cette circonstance les éloges étaient mérités; c'est ce qui résulte de tous les renseignemens qui nous parviennent. Il était temps que cette bonne fortune vînt au secours de la direction du théâtre de *la Scala*, car les habitans de Milan, peu désireux d'entendre les nouveaux opéras de Pugni et de Bellini, fréquentaient peu ce théâtre.

Le talent de Donizetti s'élève depuis quelque temps; ce compositeur a compris que la nature l'a formé pour une plus noble carrière que celle qu'il a parcourue pendant plusieurs années, et que son éducation musicale l'appelle à produire des ouvrages plus soignés que ceux qui sont sortis de sa plume avec tant d'abondance et de malheureuse facilité. On trouve dans sa nouvelle partition de la force, de l'expression dramatique et de la nouveauté. Une belle introduction, un beau quatuor, un finale largement conçu et la cavatine de Bianca distinguent surtout le premier acte, et dans le second se trouve un trio qu'on s'accorde à présenter comme un morceau de premier ordre.

Sous le rapport de l'exécution, il paraît aussi que *Ugo conte di Parigi* n'a rien laissé à désirer. On cite surtout Mme Pasta et Donzelli comme ayant puissamment contribué au succès de l'ouvrage.

— M. Chelard vient d'écrire pour le théâtre de Munich un opéra nouveau en un acte intitulé l'*Etudiant*. Bien que cet ouvrage soit en un seul acte, il est très développé et contient des morceaux importans. Cette nouvelle production de notre compatriote a obtenu le plus brillant succès; il a reçu les félicitations de la famille royale et des artistes les plus distingués.

VARIÉTÉS.

Manuscrits originaux de W. A. Mozart [1].

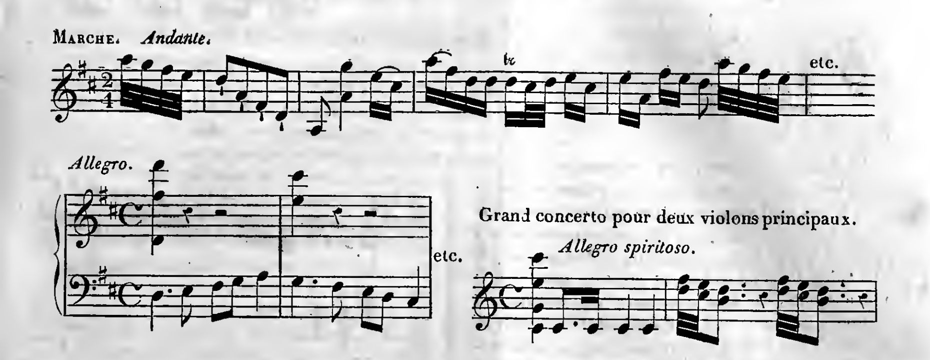
Quelle étonnante fécondité que celle de Mozart! Chaque jour nous fait encore découvrir de nouveaux chefs-d'œuvre dont les catalogues n'indiquaient pas l'existence! Et que de beautés perdues! Où retrouver les traces de cette grande symphonie en *ut* majeur où la contrebasse, après un repos, commence un nouveau thème en $\frac{3}{4}$ au milieu du final écrit en $\frac{6}{8}$. Personne n'a pu donner la moindre notice sur cette œuvre qui doit être d'un si haut intérêt. Qu'on juge de notre joie lorsque M. Auguste Cranz, marchand de musique à Hambourg, nous a communiqué le trésor précieux dont il est possesseur!

Le format de ces trois collections est in-4°; le papier en est ordinaire, chaque cahier est recouvert en papier gris. Chaque page contient dix parties; les morceaux sont tous pour orchestre. On ne trouve aucun indice de l'époque où ces morceaux furent écrits; on voit seulement sur la couverture et au-dessous du nom du compositeur des caractères effacés par une main étrangère sans doute, qu'il est impossible de déchiffrer. Quel intérêt aurait eu Mozart à détruire lui-même ces lignes? N'est-il pas plus probable qu'elles l'ont été par une autre main, peut-être pour augmenter le prix des manuscrits? mais alors le destructeur s'est étrangement trompé. L'époque de la composition ne change rien au mérite de l'ouvrage. A en juger par le catalogue des œuvres de Mozart, publié par André, elle est antérieure à l'année 1784. (Catalogue des œuvres de Mozart depuis le 9 février 1784 jusqu'au 15 novembre 1791, ainsi qu'il l'a écrit lui-même. Offenbach, chez André. Prix : 2 fl. 45 kr.)

Le premier cahier renferme 128 pages écrites fort largement. Le premier morceau est une marche en *ré* majeur pour deux flûtes, deux cors et deux trompettes. Suit, à la page 13, une sérénade en *ré* majeur qui commence par un *allegro assai* en quatre temps. A droite on lit : « Vienne », le reste est effacé. Ce morceau, écrit pour deux hautbois, deux cors et deux trompettes, renferme aussi un *andante* en *fa* majeur et en trois temps, pour violon principal, hautbois et cors. *Allegro* en *fa* majeur en trois temps pour violon solo. *Menuetto* en *ré* majeur pour deux flûtes, deux hautbois et trompettes. *Andante grazioso* en *la* majeur et en $\frac{2}{4}$ pour les mêmes instrumens. Vient ensuite un second menuet en *ré* majeur qui est suivi de deux trios. Un *adagio fort court* en

(1) Cet article est traduit de la *Gazette musicale* de Leipsick.

ré majeur et en quatre temps forme la transition pour l'*allegro assai* en $\frac{6}{8}$. La marche peut aussi être considérée comme le prélude de la sérénade ; ainsi le premier cahier ne renferme à proprement parler qu'un seul morceau. Voici le commencement de la marche et du premier allegro.



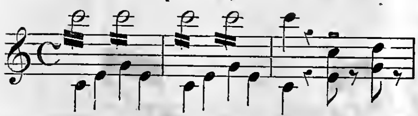
Ce morceau, que nous ne connaissions aucunement, a été nouveau pour tous ceux à qui nous nous sommes adressés.

Le second cahier forme 452 pages, et contient 1° un grand concerto pour deux violons principaux, avec deux flûtes, deux hautbois, deux cors et trompettes ; ce double concerto renferme un *allegro spiritoso*, un *andante grazioso* et un *tempo de minuetto*. Suivent trois sérénades. La première, en *ré* majeur, commence par un *andante maestoso* qui se transforme ensuite en *allegro assai* pour deux hautbois, deux cors et deux trompettes. L'andante en *si* bémol exige, outre ces instrumens, un violon principal. Le *menuet* en *fa* majeur est exécuté par les instrumens à archet. Au trio se joint un violon principal, et dans l'allegro reparaissent les hautbois et les cors. *Le second menuet* en *ré* majeur est écrit pour flûtes, cors et hautbois ; et dans le trio se trouve un basson. Voici les premières mesures de ces différens morceaux.

La dernière sérénade comprenddans le manuscrit 158 pages; elle est maintenant gravée sous le nom de symphonie, nom que peuvent porter toutes ces sérénades. Il paraît qu'à l'époque où Mozart composa ces deux premiers cahiers le mot symphonie n'avait pas encore l'acception qu'on lui donna peu de temps après et qu'il a de nos jours, car dans le troisième cahier seulement on trouve partout le mot *symphonie* substitué à celui de *sérénade*. Cette remarque n'est peut-être pas sans intérêt. Cette symphonie est gravée comme œuvre vingt-cinquième [1].

Le troisième cahier, de 514 pages, contient neuf morceaux appelés par Mozart lui-même *symphonies* et non plus *sérénades* comme dans les cahiers précédens. Elles sont toutes courtes. La première est composée d'un *allegro assai, andante grazioso* et *presto assai,* le tout de 40 pages. Les titres sont indiqués dans l'ouvrage ainsi qu'ils le sont plus bas.

Première Symphonie, pour deux violons, alto, hautbois, cors, trompettes et basse.



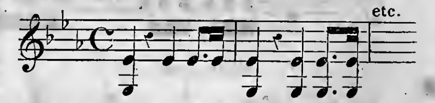
Deuxième Symphonie, pour deux violons, alto, hautbois, cors, trompettes et basse. Hautbois solo dans l'*andante.*

(1) Ceci est une erreur du rédacteur de la *Gazette Musicale* de Leipsick : Il y a des symphonies de Sammartini, de Gossec et de beaucoup d'autres antérieures au temps où Mozart et même Haydn commencèrent à écrire pour l'orchestre. (*Note du Rédacteur.*)

Troisième Symphonie, pour deux violons, alto, hautbois, cors et basse, avec flûtes dans l'*andante.*

Quatrième Symphonie en *sol* mineur, pour deux violons, alto, hautbois, cors en *si* bémol, cors en *sol* et basse, avec deux bassons dans l'*andante.*

Cinquième Symphonie, pour deux violons, deux altos, deux flûtes, deux hautbois, deux bassons, deux cors, deux trompettes et basse.



Sixième Symphonie, pour deux violons, deux altos, deux hautbois, deux cors, deux trompettes et basse.

Septième Symphonie, pour deux violons, altos, deux hautbois, deux cors, deux trompettes et basse.

Huitième Symphonie, pour deux violons, deux altos, deux hautbois, deux cors, deux trompettes et basse.

Neuvième Symphonie, pour deux violons, deux altos, deux hautbois, deux cors, deux trompettes et basse.

Combien n'est-il pas à désirer que l'impression répande ces morceaux (pour la plupart encore inconnus) de notre immortel compositeur !!!

Publications instrumentales.

***Symphonie à grand orchestre*, composée par Auguste de Sayve. Œuvre 16, prix 15 fr.** (1).

Peu de compositeurs français se livrent à la composition de la symphonie parce que les circonstances favorisent peu ce genre de compositions. Il est permis de croire que ces circonstances changeront lorsqu'on considère le nombre assez considérable de sociétés philharmoniques qui se forment dans les villes principales des départemens; mais jusqu'ici les ressources ont été si bornées que les éditeurs de musique n'osaient se charger de la publication d'ouvrages qui exigent des frais considérables. Sachons donc gré aux musiciens consciencieux qui, ne travaillant que pour l'art en lui-même, ne craignent pas de consacrer leurs veilles à un genre de musique si peu protégé et qui offre si peu de chances de gloire et de fortune.

Haydn, Mozart et Beethoven ont dominé tour à tour l'opinion publique dans le genre de la symphonie; leur supériorité est telle en effet qu'il faut oublier un instant leurs admirables productions lorsqu'on écrit dans ce genre, et surtout lorsqu'on est appelé à juger les ouvrages d'artistes moins élevés dans la hiérarchie des compositeurs. Nous ne ferons donc point de comparaison de la symphonie de M. de Sayve avec ces colossales compositions que livre chaque hiver l'orchestre du Conservatoire à l'admiration des habitués de ses concerts; nous considérerons cet ouvrage en lui-même, et dans son genre nous aurons des éloges à lui donner.

Il suffit de jeter les yeux sur la symphonie de M. de Sayve pour voir qu'il ne s'est point proposé de modèle, et qu'il n'a suivi que ses impressions en l'écrivant. Quiconque songera aux symphonies des grands artistes que nous avons nommés tout à l'heure vondra se servir des ressources d'un orchestre pour traiter harmoniquement un certain nombre de phrases qui passeront alternativement dans toutes les parties avec des modifications et des accroissemens de richesses et d'effets. Ce n'est pas ce qu'a fait M. de Sayve. Sa symphonie est mélodique, c'est-à-dire que la partie de premier violon, ou les flûtes et les hautbois, quand ce sont les instrumens à vent qui chantent, présentent toujours à l'oreille un sens complet qui n'a pas besoin du secours de la masse d'orchestre pour être compris. Nous signalons cette différence radicale avec le système ordinaire de la symphonie pour faire comprendre que M. de Sayve ne s'est pas proposé de se faire le copiste même des choses excellentes qui pouvaient le séduire.

La symphonie est en *ut* mineur. Le premier morceau commence par un *adagio* d'un petit nombre de mesures, suivi d'un *allegro molto* d'un caractère passionné dont l'effet doit être chaleureux à l'exécution. On y trouve des phrases dont la mélodie gracieuse contraste avec le reste du morceau. Un autre genre de mérite s'y fait remarquer; c'est que l'intérêt ne languit point dans la seconde reprise dans un développement ambitieux des phrases principales de la première : l'ouvrage marche rapidement à son but.

L'*andante*, en *sol* majeur, est d'une mélodie suave et simple ; peut-être M. de Sayve aurait-il pu placer vers le milieu de ce morceau quelque trait qui fît opposition avec le reste afin d'en bannir la monotonie. Nous croyons cependant que tel qu'il est il peut produire un effet agréable.

Le menuet, en *mi* bémol, rappelle un peu la forme des menuets de Haydn ; il est peu développé, mais son motif est plein de franchise et de vigueur.

(1) Paris, Maurice Schlesinger, rue de Richelieu, n. 97 ; Munich, Falter et fils.

Le *presto*, en *ut* mineur, est plein de chaleur et d'énergie; il se distingue en outre par le mérite d'un dialogue bien conduit. Nous ne doutons pas que ce morceau ne produise un bon effet à l'orchestre. Il en est un autre qui n'est pas indifférent pour les sociétés philharmoniques des villes peu considérables; c'est celui d'être d'une exécution facile; nous sommes persuadés que celui-là sera d'abord apprécié et qu'il procurera à l'œuvre de M. de Sayve la popularité dont tout auteur est avide.

Bulletin d'Annonces.

Adam. Op. 75. Rondeau pour le piano sur les motifs de la Marquise de Brinvilliers. — 5 fr.

— La *Pastorella*, *arietta del maestro Vaccaj*. — 2 fr.
— *Vieni a Sponda o marinar*, bacarola a due voci di Vaccaj. — 3 fr.
— Huit valses pour le piano, par Fajard. — 5 fr.

L'Anarchie musicale réprimée par le despotisme de la gamme diatonique, ou nouvelle Table thématique pour être exécutée à quatre voix avec accompagnement de piano, imaginée et dédiée aux artistes, par Louis Dalla Casa (de Bologne). — 5 fr.

Nous recommandons à nos lecteurs cette bouffonnerie musicale qui ne manque pas de piquant et d'originalité.
Chez Pacini, boulevard des Italiens, n° 11.

G. Neukome. OEuv. I. Thème varié pour violon principal, avec accompagnement de quatuor au piano. — 6 fr.

— OEuv. 2. Rondo brillant pour le violon, avec accompagnement d'orchestre. — 7 fr. 50.

— OEuv. 3. Thème varié pour le violon, avec accompagnement de quatuor ou piano. — 7 fr. 50 c.

— OEuv. 4. Thème varié pour le violon, avec accompagnement d'orchestre ou de piano, dédié à son ami P. Lafont. — 12 fr.

— Le même, avec accompagnement de quatuor. — 9 fr.
— Le même, avec accompagnement de piano. — 7 fr. 50 c.
— OEuv. 6. Rondo concertant pour piano et violon. — 7 fr. 50 c.
— OEuv. 9. Rondo concertant pour piano et violon. — 7 fr. 50 c.

H. Ries. OEuv. 5. Trois duos concertans pour deux violons. — 9 fr.
Kuffner. OEuv. 143. Trois duos concertans pour deux violons. — 9 fr.
Chez Richault, éditeur de musique, boulevard Poissonnière, n° 16, au 1er.

Hector Vautier. Journal de musique militaire, composé de trois pas, deux valses et une marche. — 15 fr.

— Air varié pour flûte, avec accompagnement de piano et d'orchestre. — 6 fr.

— 3 Romances. — 4 fr. 50 c.

— Nocturne à trois voix (Les Amours du jour). — 1 fr. 50 c.
— Une Romance (Est-ce l'amour). — 1 fr. 50 c.
— *Idem*. (Il ne vient plus). — 1 fr. 50 c.
— Quatre Romances. — 6 fr.
Chez Dauprat, successeur de Zetter et Comp., rue de Breda, n° 12, Faubourg Montmartre.

Mozart. *Les Noces de Figaro*, opéra-comique arrangé pour pianoforte et violon, par Alexandre Brand. — 9 fl. (20 fr.).

J. Kuffner. *Septième Pot-pourri* pour le piano, sur des airs favoris polonais nationaux, composés et dédiés à son ami J. Schad. Op. 286.

Chr. Rummel. Grande Valse à quatre mains pour le piano-forte, sur des motifs de *Fra-Diavolo*, très humblement dédiée à S. A. S. Madame la grande Duchesse Hélène. Op. 76.

G. Weber. *Theorie der Tousetzkunst* (Théorie de la composition), troisième édition, 4 parties in-8°.

Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott; et Paris, à l'Agence générale de la Musique, rue du Helder, n° 13.

Cet important ouvrage, devenu classique en Allemagne, est conçu dans un système très différent de tous les traités du même genre qui ont paru jusqu'ici. Nous en rendrons compte avec le soin que réclame et le nom de l'auteur, et la nature du sujet. Il est un fait qui est de nature à fixer l'attention publique sur le livre de M. Godefroi Weber; c'est l'infatigable persévérance qu'il apporte à le perfectionner, persévérance qui se fait remarquer par les changemens tellement importans, introduits dans chaque édition nouvelle, qu'il en résulte des ouvrages presque entièrement neufs.

— La partition pour le piano de *Robert-le-Diable* vient de paraître chez M. Maurice Schlesinger. Cette partition, exécutée avec une perfection typographique très remarquable, et cartonnée à la Bradel avec beaucoup d'élégance, sera recherchée par tous les amateurs. Nous en donnerons l'analyse dans un de nos prochains numéros.

On peut donc s'adresser à l'Agence musicale, rue du Helder, n. 13, pour se la procurer.

— On annonce pour la semaine prochaine la publication du livre de M. le baron Blein sur la théorie physique de l'harmonie et de la mélodie. Cet ouvrage ne peut manquer de fixer l'attention des littérateurs musiciens; car c'est quelque chose de neuf, quel que soit d'ailleurs le mérite du système, qu'une théorie de la mélodie tirée de considérations acoustiques. Nous nous empresserons de donner l'analyse du livre M. Blein aux lecteurs de la *Revue Musicale* aussitôt qu'il nous sera parvenu.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VI^me ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 13.

Condit. de l'Abonnem.		
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **SAMEDI** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 28 AVRIL 1832.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

DISCOURS

Sur les progrès de l'opéra en Italie, en France et en Allemagne, depuis 1650 jusqu'en 1760,

PRONONCÉ PAR M. FÉTIS, A L'OUVERTURE DE LA DEUXIÈME PARTIE DE SON CONCERT HISTORIQUE.

Comment la musique est-elle expressive, et qu'entend-on par *l'expression musicale?* Ces questions ont été souvent agitées, et ce qu'on en a dit n'était guère propre à les résoudre. Le poète indique un sujet, met les personnages dans des situations plus ou moins pathétiques et leur prête des discours plus ou moins passionnés. A la lecture de la scène, le musicien se sent ému. L'agitation qu'il éprouve fait jaillir de son cerveau des traits de mélodie qui lui semblent exprimer convenablement les sentimens d'amour, de haine, de joie ou de tristesse que le poète a voulu peindre: ses inspirations bien rendues soulèvent à leur tour dans son auditoire des émotions analogues à celles qu'il a éprouvées, et l'on dit alors que sa musique est expressive et vraie. Elle l'est sans doute puisqu'elle a produit l'effet que l'artiste s'était proposé; mais une difficulté se présente. Le même sujet, les mêmes situations, les mêmes passions sont livrées à vingt autres musiciens de génie; tous se servent de moyens différens et souvent opposés, ou plutôt l'agitation qu'ils éprouvent est de nature absolument diverse. Ils s'adressent aux mêmes individus, et la variété de sensations qui a présidé à leur travail se reproduit dans le public: cependant de chaque ouvrage on dit qu'il est expressif. Qu'est-ce donc que cette expression qui, toujours vraie, dit cependant les mêmes choses sur des tons si différens, et jusqu'à quel point est-elle réelle? Voilà ce qui sera éternellement un mystère. Il est facile de voir que l'analogie est parfaite entre ces inspirations si diverses des compositeurs produisant toujours l'effet désiré, et la variété d'accent que prête un acteur habile au même passage de son rôle, selon la situation morale où il se trouve, ou même l'état de sa santé. Que de fois Talma a dit les mêmes mots de manière à leur donner une acception tout opposée, et cependant s'est fait toujours applaudir à cause de l'expression et de la vérité de sa diction!

N'allons pas conclure de ces observations que l'expression dont il s'agit est illusoire. Non: pour qu'elle soit réelle, il suffit que l'artiste ait éprouvé ce qu'il veut communiquer à ceux qui écoutent ses inspirations. L'art le plus perfectionné, l'habileté la plus consommée ne parviendront jamais à faire illusion quand l'ame de l'artiste n'aura point pris part à son œuvre; mais toute émanation de sensibilité exercera toujours une influence magnétique sur des hommes assemblés; et dans ce cas il sera vrai de dire que cette émanation est expressive. La musique n'a point de sens absolu. La faculté d'expression qu'elle possède est essentiellement vague. Mais c'est à cause de cela qu'elle a plus de puissance que dans les autres arts. Elle laisse un champ vaste à l'imagination, tandis que la peinture et la poésie ont un caractère d'imitation positive qui borne le domaine de leur force expressive.

Ils n'avaient point fait ces réflexions, les compositeurs qui, dès le milieu du dix-septième siècle, se sentirent entraînés par le besoin d'améliorer l'expression dramatique que leurs prédécesseurs n'avaient fait qu'indiquer. Ils obéissaient à leur insu au besoin de leur époque. Carissimi avait commencé à faire comprendre l'action réciproque des paroles sur la musique et de celle-ci sur les paroles. Son génie toutefois n'avait pas été tellement dominé par le désir d'augmenter la force expressive de la musique, qu'il n'eût entrevu aussi les moyens de perfectionner les formes matérielles de l'art, et son habileté n'avait pas été au-dessous de son génie. C'est lui qui

le premier fixa la forme des airs telle qu'elle se maintint pendant plus de soixante ans; c'est lui qui, cessant de borner l'orchestre à jouer des ritournelles, fit entrer l'instrumentation continue comme une partie constitutive des morceaux mesurés.

Toutes ces nouveautés excitaient l'admiration de l'Italie lorsque Lulli commença a écrire de la musique pour la cour de Louis XIV. On ne connaissait alors en France de la musique italienne que ce que Mazarin en avait fait entendre, c'est-à-dire que les opéras de Cavalli. Carissimi était ignoré en France, mais Lulli avait vu sa musique; il avait compris le parti qu'on pourrait tirer des nouveautés qu'elle renfermait : ce fut ce qui le détermina à tenter l'essai d'un opéra français, chose inconnue jusqu'à lui, malgré les efforts d'un musicien nommé Cambert. Lulli avait obtenu le privilége de l'Opéra en 1672; mais il n'y avait alors en France ni chanteurs, ni danseurs, ni musiciens en état de jouer dans un orchestre. Il fallait tout créer, et Lulli en vint à bout. Il était à la fois le seul compositeur pour son théâtre, le chef d'orchestre, le maître de chant, le régisseur et le maître de danse. Il trouvait du temps pour tout, et cependant il a écrit dans l'espace de quinze ans la musique de vingt opéras et de vingt-cinq ballets, outre une multitude de symphonies et de divertissemens pour la cour.

Le spectacle qu'il venait de donner aux Français excita la plus vive admiration, et l'on se persuada que Lulli était le plus grand musicien qui eût existé. Il y avait beaucoup d'exagération dans cette opinion qu'on se faisait de son mérite : toutefois on ne peut nier que ce ne fût un homme de génie, malgré les emprunts qu'il avait faits à Carissimi.

Il est un fait qui mérite d'être remarqué parce qu'il donne un démenti formel à l'idée de versatilité qu'on se fait en général du caractère français. Ce peuple, qu'on accuse d'inconstance dans ses goûts, est néanmoins celui qui dans ses usages et ses plaisirs montre le plus de persévérance. De là vient le peu de penchant qu'il a manifesté long-temps pour les innovations dans les arts, et la situation arriérée où il est resté particulièrement en musique. Aussi son engouement pour la musique de Lulli fut-il poussé si loin qu'il fallut près d'un siècle pour la détruire, bien que l'art musical eût fait pendant ce temps d'immenses progrès en Italie et en Allemagne.

Les qualités qui distinguèrent Lulli furent une vérité de déclamation peu commune, beaucoup d'expression dramatique et le génie des airs de danse. Le défaut principal de son style est une monotonie de manière qui se reproduit dans tous ses ouvrages.

Je viens de dire que la musique dramatique faisait de grands progrès chez les Italiens et les Allemands pendant qu'elle restait stationnaire en France. Deux artistes contribuèrent surtout à ces progrès. L'un fut Keiser, créateur de l'opéra allemand; l'autre, Alexandre Scarlatti, l'un des plus grands musiciens que Naples ait vu naître, quoique Naples ait été féconde en ce genre. Tous deux tournèrent leurs facultés vers l'expression dramatique, car, ainsi que je l'ai dit, le besoin de cette expression domina la musique à cette époque qui s'étend de 1650 a 1760.

La musique française a toujours eu des rapports assez sensibles avec la musique italienne; seulement elle était toujours semblable à cette dernière, prise dans un temps plus reculé. Il n'en fut pas de même de la musique allemande, et surtout de celle de Keiser. Doué du talent le plus original, ce musicien semble avoir ignoré ce qui s'était fait avant lui. La comparaison qu'on pourra faire tout à l'heure d'un air de son *Basilius*, composé presque dans le même temps que la musique de Lulli, avec quelques morceaux de celui-ci, démontrera jusqu'à l'évidence la supériorité du compositeur allemand, soit sous le rapport de l'invention, soit sous celui de la facture. La musique de Keiser est un type; c'est celui qui a été développé ensuite par Handel et surtout par Mozart.

Alexandre Scarlatti avait été l'élève de Carissimi. Profitant des découvertes de son maître dans les effets de la musique, il s'éleva beaucoup au-dessus de lui par ses propres inventions, différant en cela de Lulli qui s'était borné à copier avec fidélité, et dont le mérite consistait surtout à avoir appliqué à la langue française ce qui avait été fait pour l'italienne. Vous le remarquerez, messieurs, en écoutant un air délicieux tiré de l'opéra de *Laodicea e Berenice* de ce grand artiste; de semblable musique n'appartient plus à l'époque des essais; c'est de l'art perfectionné; seulement c'est une autre forme que celle à laquelle nous sommes accoutumés. Je ne sais si je me trompe, mais il me semble que ce qu'on nomme *l'expression* musicale ne peut aller plus loin. C'est de la musique du cœur, où le compositeur ne s'est guère inquiété des formules d'effet, pourvu qu'il parvînt à parler le langage de l'amour ainsi que peut le faire un homme passionné.

J'avance dans un temps fertile en grands musiciens. Handel, allemand par sa naissance et par le caractère primitif de son talent, mais italien par son éducation dramatique, Handel fut un de ces artistes célèbres. Contemporain de Scarlatti, quoiqu'il fût plus jeune, il fit une heureuse fusion des qualités de ce compositeur avec celles de Keiser et de ses propres inspirations. Génie

vaste et sublime, Handel traita tous les genres de musique avec une égale supériorité, et ne fut pas moins admirable dans l'opéra que dans les oratorios qui lui ont procuré par la suite une si haute réputation. Dans les airs il avait toute la grace des Italiens réunie à la richesse d'harmonie de l'école allemande : dans les chœurs, il n'avait point d'égal. Malheureusement le soin qu'il prit de sa fortune le fixa en Angleterre; il écrivit la plupart de ses meilleurs ouvrages sur des paroles anglaises, et cette circonstance fut cause que sa renommée fut long-temps renfermée dans un pays qui avait peu de relations avec le reste du monde musical, et qu'il n'exerça pas d'abord l'influence qu'aurait dû lui assurer son talent sur les progrès de son art.

Dans ce rapide exposé je suis forcé de taire les noms d'une multitude de compositeurs dont le mérite était considérable, mais qui, contemporains d'hommes d'un génie supérieur, n'ont pu occuper que le second rang dans leur art, bien que leurs ouvrages aient été entendus avec plaisir. Il serait cependant injuste de ne pas mentionner au moins des artistes tels que Jacques Perti, Pistocchi, Prédieri, Albergati, Aldovrandini, Sibelli, l'un des créateurs de la musique bouffe, et Tosi. Tous vécurent dans le même temps que Scarlatti; quelques-uns balancèrent même ses succès, mais ils sont oubliés aujourd'hui et le nom de leur puissant rival est encore célèbre. Telle fut la multitude des musiciens qui écrivirent à la fin du dix-septième siècle et au commencement du suivant, que le catalogue de leurs opéras s'élève à près de neuf mille, et il est permis de croire que cette liste n'est pas complète. Mais presque toutes ces productions sont perdues pour la postérité; les ouvrages de De Caffaro, de Léo et surtout de Pergolèse ont seuls été sauvés dans ce naufrage effrayant.

Pergolèse, de tous les anciens compositeurs italiens le plus populaire, réveille l'idée de la perfection. Nul ne porta plus haut que lui l'expression dramatique, et ce qui le distingue particulièrement, c'est d'avoir été également heureux dans l'inspiration mélancolique et dans le genre bouffe; non qu'il ait été l'inventeur de ce dernier genre : avant lui, Legrenzi avait déjà fait voir que la musique est également propre à provoquer le rire ou à faire verser des larmes : mais Pergolèse donna si bien le modèle de la perfection dans la *Serva Padrona*, que cet ouvrage devint un type que tous les compositeurs s'efforcèrent d'imiter.

Presque dans le même temps où la musique dramatique venait d'être placée au rang des arts les plus perfectionnés par les travaux de ce grand musicien, Rameau fut assez heureux pour faire goûter aux Français une autre musique que celle de Lulli et pour partager le septre de l'opéra. Déjà vieux quand il put parvenir à faire entendre ses productions, il jouissait déjà par ses travaux dans la théorie de la réputation usurpée du plus savant musicien de l'Europe; sa renommée comme compositeur dramatique fut mieux méritée. Sans avoir l'heureuse facilité de Lulli, il avait plus de nerf, comprenait mieux l'effet des masses vocales et instrumentales, et savait donner plus de mouvement aux scènes. Sa mélodie était quelquefois bizarre; mais l'effet en était relevé par une harmonie sinon correcte, au moins piquante et originale. Le nom de Rameau a survécu à la multitude de révolutions qui se sont opérées dans la musique de théâtre depuis sa mort : ses ouvrages resteront toujours comme des monumens d'une des époque de transition les plus remarquables de l'histoire de l'art.

Après lui commença de naître l'opéra-comique français. Long-temps le spectacle connu sous ce nom n'avait été qu'un vaudeville tout brillant de l'esprit de Lesage, de d'Orneval, et de Piron. Dauvergne, bon musicien français, fut le premier qui tenta de faire rentrer dans le domaine de la véritable musique ces pièces où le dialogue et le chant se succédaient alternativement. A l'imitation des intermèdes italiens, il fit son opéra des *Troqueurs*, dont le succès éclatant justifia son entreprise. Après lui vint Duni, compatriote de Pergolèse et de plus son ami. Placé sous l'influence des habitudes, et l'oreille toute remplie des grandes compositions de nos jours, on sourit aujourd'hui de pitié à l'idée de la musique simple et naïve des *Chasseurs et la Laitière*, du *Milicien* et du *Peintre amoureux de son Modèle* : pourtant ce dédain est injuste. Il ne fallait pas moins de mérite pour faire les premiers pas dans un art nouveau que pour achever de fixer les formes de cet art; et ce serait une grande erreur de croire que ce qui a fait les délices d'un peuple sensible et éclairé pendant cinquante ans n'était digne que de mépris.

L'inépuisable fécondité de formes dont la musique est susceptible multiplie les révolutions dans cet art, et fait disparaître successivement de la scène des ouvrages qui en ont fait la gloire. Ne croyons pas pour cela que ces ouvrages périssent. Dans toutes les formes il y a des beautés réelles lorsque le musicien sait y mettre du génie et de l'ame : ces beautés sont de tous les temps, et leur effet est inévitable si elles sont bien rendues et écoutées sans préventions. L'art musical ne mériterait pas de fixer l'attention si ses produits n'étaient destinés qu'à faire une apparition plus ou moins prolongée pour tomber ensuite dans un profond oubli dont rien ne

pourrait les tirer. S'il n'y avait enfin dans la musique qu'un principe de sensation momentanée ayant pour unique résultat d'affecter plus ou moins agréablement l'oreille, elle ne mériterait guère plus de considération que l'art culinaire; il y aurait en effet peu de différence entre le mérite d'un musicien et celui d'un cuisinier, car tous deux n'auraient qu'à satisfaire par des sensations passagères deux sens différens. Il n'en est point ainsi. Ce n'est pas seulement l'oreille qui est affectée par la musique; elle émeut l'ame, remue le cœur, et nous imprime à son gré dans un court espace de temps des sensations toutes contraires. C'est à notre organisation sensible qu'elle s'adresse; or, cette organisation était la même dans tous les temps; la musique vraiment belle doit toujours agir d'une manière uniforme sur elle, si ceux qui sont soumis à son action sont placés dans des circonstances favorables à son effet. Hâtons-nous donc de nous débarrasser de ce préjugé, qu'il n'y a de musique que celle qui date de nos jours, et avouons que chaque âge de l'art musical a eu des beautés d'un ordre particulier, qui, pour n'être pas à notre usage habituel, n'en sont pas moins réelles.

Essai d'une nouvelle Théorie

DES INTERVALLES DE MUSIQUE.

SUITE.

(a.) *Des Intervalles naturels.*

(11). Les intervalles naturels, quoique de même dénomination, peuvent être d'espèces différentes, c'est-à-dire être composés d'un nombre inégal de tons et de demi-tons. Pour reconnaître ces diverses espèces, il faut examiner quels sont les intervalles de même genre que chaque ton de l'échelle diatonique primitive forme avec chacun des autres tons de la même échelle, et voir le nombre de tons et de demi-tons dont est composée chaque espèce. Nous parviendrons à ce but, en plaçant dans une première colonne tous les tons de cette échelle, et en plaçant, à partir de chacun d'eux, tous les autres tons dans des colonnes successives, dont la plus proche contiendra toutes les secondes, la suivante toutes les tierces, etc.

1	2	3	4	5	6	7	8
ut	*ré,*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*ut*
ré	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*ut*	*ré*
mi	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*ut*	*ré*	*mi*
fa	*sol.*	*la*	*si,*	*ut*	*ré*	*mi*	*fa*
sol	*la*	*si*	*ut*	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*
la	*si*	*ut*	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*
si	*ut*	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*
ut	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*ut.*

(12). Au moyen de cette table, on obtient tous les intervalles naturels, en comparant successivement chacun des tons de la première colonne avec eux-mêmes, et avec ceux des autres colonnes. Cette comparaison donne les résultats suivans.

(*a*) L'unisson ou uniton [1], au naturel, n'a qu'une seule espèce; ce qui doit être, tous ces unissons ne comprenant aucune distance et étant par conséquent tous égaux entre eux.

(*b*) La seconde a deux espèces, la seconde mineure composée d'un demi-ton; il y en a deux dans l'échelle, savoir, *mi-fa* et *si-ut*, et la seconde majeure composée d'un ton; il y en a cinq, savoir, *ut-ré*, *ré-mi*, *fa-sol*, *sol-la*, *la-si*.

(*c*) La tierce a deux espèces, savoir, la tierce mineure composée d'un ton et d'un demi-ton; il y en a quatre dans l'échelle primitive, *ré-fa*, *mi-sol*, *la-ut*, *si-ré;* et la tierce majeure composée de deux tons; il y en a trois dans l'échelle, savoir, *ut-mi*, *fa-la*, *sol-si*.

(*d*) La quarte a deux espèces : 1° la quarte mineure composée de deux tons et un demi-ton : l'échelle en fournit six, savoir, *ut-fa*, *ré-sol*, *mi-la*, *sol-ut*, *la-ré*, *si-mi;* 2° la quarte majeure composée de trois tons, à raison de quoi elle est aussi appelée *triton;* l'échelle n'en contient qu'une seule, *fa-si*.

(*e*) La quinte a deux espèces, la quinte mineure composée de deux tons et de deux demi-tons; il n'y en a qu'une seule, *si-fa;* la quinte majeure composée de trois tons et un demi-ton : il y en a six dans l'échelle, *ut-sol*, *ré-la*, *mi-si*, *fa-ut*, *sol-ré*, *la-mi*.

(*f*) La sixte a deux espèces, la sixte mineure composée de trois tons et deux demi-tons; il y en a trois dans l'échelle, *mi-ut*, *la-fa*, *si-sol;* la sixte majeure composée de quatre tons et un demi-ton : il y en a quatre, *ut-la*, *ré-si*, *fa-ré*, *sol-si*.

(*g*) Enfin la septième a deux espèces : 1° la septième mineure composée de quatre tons et deux demi-tons; il y en a cinq dans l'échelle, *ré-ut*, *mi-ré*, *sol-fa*, *la-sol*,

(1) Cette dénomination d'*uniton* que nous proposons pour l'unisson appartient à M. Suremain Missery, de Semur, auteur d'un traité d'acoustique publié à Paris en 1793, qui désigne par là l'intervalle ou plutôt la relation de deux sons considérés comme identiques sous le rapport du ton, quoiqu'ils puissent différer par rapport à toutes les autres modifications du son, telles que le timbre, la durée, etc.

si-la; 2° la septième majeure composée de cinq tons et un demi-ton; il y en a deux, *ut-si, fa-mi.*

Nota. L'octave, qui est le redoublé de l'unisson, n'a comme lui qu'une seule espèce naturelle composée de cinq tons et deux demi-tons.

(13). Chacune de ces espèces a plusieurs sortes, selon l'ordre qu'y occupent les tons et les demi-tons; ainsi la tierce mineure a deux sortes: celle où le demi-ton est au-dessus du ton, exemple, *ré-mi-fa*, et celle où il est en dessous, exemple, *mi-fa-sol*, etc.; mais nous n'insistons pas sur ces détails qui sont de peu d'utilité.

Si l'on s'arrête à comparer ces intervalles entre eux, on voit, 1° qu'à l'exception de l'unisson, tous les intervalles différens sont de deux espèces, l'une mineure, l'autre majeure, celle-ci surpassant toujours la première d'un demi-ton; 2° qu'à partir de l'unisson jusqu'à l'octave, qui en est le redoublé, tous ces intervalles vont en augmentant progressivement d'un demi-ton, à l'exception de la quarte majeure et de la quinte mineure, qui sont de même grandeur[2], quoique composées différemment, l'un comprenant trois tons en quatre degrés, l'autre deux tons et deux demi-tons en cinq degrés. Si, d'après cette observation, on dresse une table progressive de tous les intervalles majeurs et mineurs, pris relativement à une base commune, on rendra encore plus sensible le rapport de grandeur de ces intervalles[3].

(2) Ces intervalles sont de même grandeur sur le clavier, mais non dans la réalité; car la quarte majeure renferme trois tons composés chacun d'un demi-ton majeur et d'un demi-ton mineur, ce qui fait trois demi-tons majeurs et trois demi-tons mineurs. La quinte mineure au contraire comprend deux tons composés chacun d'un demi-ton majeur et d'un demi-ton mineur et en outre deux demi-tons mineurs, ce qui fait deux demi-tons majeurs et quatre demi-tons mineurs; il y a donc entre les deux intervalles, à l'avantage de la quarte, la différence qui existe entre un demi-ton majeur et un demi-ton mineur. La théorie est sur ce point d'accord avec les faits; car si l'on désigne par 1 la corde qui rend le ton *ut*, on aura pour expression du *sol bemol* qui fait la quinte mineure au-dessus de cet *ut* la fraction $\frac{3^6}{2^{10}}$, et pour le *fa dièse* qui fait la quarte majeure $\frac{2^9}{3^6}$. Les cordes qui rendent le *fa dièse* et le *sol bémol* seront donc entre elles comme $\frac{2^9}{3^6} : \frac{3^6}{2^{10}}$, ou comme $2^{19} : 3^{12}$, ou enfin dans le rapport de 524, 288 à 531, 441. Ainsi la corde qui rend le *fa dièse* étant plus courte que celle qui rend le *sol bémol*, la distance *ut-fa dièse* est plus grande que la distance *ut-sol bémol*, c'est-à-dire que la quarte majeure est plus grande que la quinte mineure, dans le rapport ci-dessus énoncé.

(3) Voici un moyen encore plus simple de se procurer facilement une série coordonnée d'exemples de toutes les espèces, tant majeures que mineures des intervalles naturels, tant primitifs que transposés; c'est d'observer que dans toutes les positions possibles du système, il y a deux cordes, la quatrième et la septième, qui jouissent de cette propriété remarquable, que les intervalles naturels de même dénomination qu'elles forment réciproquement dans des directions opposées (avec les autres cordes) sont respectivement d'espèce contraire, l'une majeure, l'autre mineure: quelques mots d'explication éclairciront ce que cet énoncé peut avoir d'obscur pour les personnes qui ne sont point accoutumées au langage de la science.

Cette proposition est fondée sur cette observation, qu'à compter de la quatrième corde d'un mode majeur quelconque soit primitif, soit transposé, tous les intervalles sont majeurs en montant et mineurs en descendant, et qu'au contraire, à partir de la septième, ils sont tous mineurs en montant et majeurs en descendant.

Cette observation, aussi neuve que vraie et intéressante, forme à elle seule en faveur de cette théorie un préjugé qui paraît devoir décider la question.

(b.) *Des Intervalles altérés.*

(14). Les intervalles altérés s'obtiennent en faisant varier les intervalles naturels, chacun dans le sens de son espèce, c'est-à-dire les intervalles mineurs en moins et les intervalles majeurs en plus. L'altération en moins se nomme *diminution*, et donne les intervalles diminués; l'altération en plus se nomme *augmentation*, et donne les intervalles augmentés.

Toute altération, soit en moins, soit en plus, se fait par demi-tons, et l'on conçoit qu'il peut y avoir plusieurs degrés d'altération; mais dans la pratique on ne considère qu'un seul degré de chaque genre. D'après cela, on nomme *intervalle diminué* tout intervalle mineur diminué d'un demi-ton, et *intervalle augmenté* tout intervalle majeur augmenté d'un demi-ton.

Une condition essentielle de l'altération est qu'elle se fasse dans le sens indiqué par l'espèce de l'intervalle: c'est-à-dire celle d'un majeur en plus et celle d'un mi-

neur en moins; autrement elle ne donne point une espèce nouvelle; mais elle change seulement l'une des deux espèces naturelles en l'autre, c'est-à-dire la majeure en mineure et réciproquement. Ainsi une tierce majeure diminuée devient une tierce mineure; une tierce mineure augmentée devient une tierce majeure; une tierce majeure peut seule par son augmentation, et une tierce mineure par sa diminution, donner une tierce, l'une augmentée, l'autre diminuée.

L'altération peut au reste se faire de deux manières pour chaque genre; savoir, l'augmentation en abaissant le terme grave ou élevant le terme aigu de l'intervalle majeur, et la diminution en élevant le terme grave ou abaissant l'aigu de l'intervalle mineur.

Les auteurs anciens ont eu généralement des idées très inexactes et très incomplètes sur le nombre et l'espèce des intervalles; les auteurs modernes ont introduit successivement diverses améliorations dans cette partie de la théorie; mais faute d'avoir opéré méthodiquement, ils n'ont pu arriver à rien de concluant, spécialement en ce qui regarde les deux intervalles qui tiennent lem ili eu du diapason, la quarte et la quinte. Ils n'ont point su faire le dénombrement de leurs espèces, ni appliquer à chacune d'elles leur véritable dénomination.

La doctrine la plus généralement reçue consiste à n'admettre pour chacun d'eux que trois espèces; savoir, pour la quarte;

1° La quarte mineure, qu'ils appellent quarte juste ou quarte proprement dite, ex : *ut-fa*.

2° La quarte diminuée, ex: *ut* ♯ *fa*.

3° La quarte majeure, qu'ils nomment indifféremment quarte majeure, quarte augmentée, superflue ou triton.

Pour la quinte, également trois espèces :

1° La quinte majeure, qu'ils appellent quinte juste ou quinte proprement dite, ex : *ut-sol*.

2° La quinte mineure, qu'ils appellent fausse quinte ou quinte diminuée, ex: *si-fa*, *mi-si* ♭.

3° La quinte augmentée, qu'ils nomment aussi quinte superflue, ex : *ut-sol* ♯.

Cette doctrine est erronée et incomplète : incomplète en ce qu'elle ne fait pas connaître toutes les espèces de ces intervalles; erronée en ce qu'elle applique mal la dénomination des espèces. L'exposition de la véritable doctrine fera reconnaître la vérité de cette assertion.

Chacun des deux intervalles a quatre espèces. Nous avons déjà fait connaître les espèces naturelles : on obtient les espèces altérées en faisant varier chacune d'elles en un sens convenable. Il n'y a point de difficulté pour la quarte diminuée et la quinte augmentée. Restent la quarte augmentée et la quinte diminuée : la quarte augmentée s'obtient en augmentant la quarte majeure. Ex.: *fa-si* ♯, *fa* ♭ *si*, ou *la* ♭ *ré* ♯, et la quinte diminuée en diminuant la quinte mineure. Ex. : *si* ♯ *fa*, *la* ♯ *mi* ♭, *si-fa* ♭. Ces intervalles à la vérité n'ont point encore été observés et sont peu usités; mais ils sont praticables et nous en joignons ici un exemple.

(15). L'unisson naturel n'a point d'espèces mineure ni majeure, mais il peut éprouver la diminution ou l'augmentation. La diminution a lieu en élevant le premier terme de l'intervalle, ou en abaissant le second; l'augmentation, en abaissant le premier ou en élevant le second.

En résumé, on voit qu'à l'exception de l'uniton ou unisson qui n'a que trois espèces, une naturelle et deux altérées, tous les intervalles ont généralement quatre espèces, savoir : deux naturelles, l'une mineure, l'autre majeure; et deux altérées, l'une diminuée, l'autre augmentée : c'est ce qui n'avait pas encore été établi et démontré d'une manière aussi claire, aussi méthodique et aussi incontestable qu'on le voit dans cet exposé. Quoi qu'il en soit, on voit par-là que le nombre de ces élémens qui sont à la musique ce que les syllabes sont au discours des sons articulés, c'est-à-dire les premiers assemblages des premiers élémens, monte à 27, savoir:

Unisson.	3 *espèces.*
Seconde.	4
Tierce.	4
Quarte.	4
Quinte.	4
Sixte.	4
Septième.	4
Total.	27

En examinant ce tableau avec attention, on voit que tous ces intervalles pris deux à deux, en rétrogradant de l'unisson à l'octave et de l'octave à l'unisson, composent une octave, savoir, la seconde et la septième, la tierce et la sixte, la quarte et la quinte.

Les intervalles qui, étant pris ainsi deux à deux, donnent l'octave, sont appelés renversés l'un de l'autre, les mineurs des majeurs, les diminués des augmentés. Or, l'octave augmentée devant avoir pour renversé l'unisson diminué, et cette octave s'obtenant par l'élévation du terme aigu ou l'abaissement du terme grave, on voit que l'unisson diminué ne peut s'obtenir qu'en élevant le premier terme ou en abaissant le second, comme nous venons de le dire à l'instant.

Par suite de l'identité des octaves, les intervalles renversés se prennent souvent l'un pour l'autre, et ordinairement le plus petit pour le plus grand. Il suit de là que les sept intervalles simples, soit ascendans, soit descendans, peuvent être considérés comme se réduisant à l'unisson et aux trois premiers intervalles de chaque direction, c'est-à-dire la seconde, la tierce et la quarte, soit ascendante, soit descendante; c'est ce que l'on nomme les *moindres intervalles.* Généralement les parties de l'harmonie doivent procéder par les moindres intervalles parmi lesquels on range aussi la quinte : le tout, sauf les exceptions commandées par le goût et la qualité mélodique de ces intervalles.

Cet extrait suffit pour donner une idée de cette théorie des intervalles. On y reconnaîtra sans doute ainsi que nous qu'elle se recommande par la nouveauté et la justesse des vues qu'elle présente, par l'esprit philosophique qui a présidé à sa conception et à sa rédaction. Dans un autre article nous en ferons voir les applications à la science de l'harmonie, qui contient des vues également neuves et intéressantes, et dignes de toute l'attention des artistes, etc.

Nouvelles de Paris.

Le septième et dernier concert du Conservatoire aura lieu demain dimanche. On y entendra une symphonie (en *si* bémol) de Haydn, la symphonie en *ut* mineur de Beethoven, un fragment de quatuor exécuté par tous les instrumens à cordes, un solo de hautbois par M. Vogt, etc. Ce concert, comme on le voit, offre beaucoup d'intérêt aux amateurs de bonne musique.

—Les *Recherches sur le mécanisme de la voix humaine*, par M. F. Bennati, viennent de paraître (Paris, J. B. Baillière, libraire, place de l'École de Médecine, un vol. in-8° de 160 pag., avec une planche). A son travail, dont nous avons fait connaître l'objet intéressant, M. Bennati a joint quelques pièces sur le même sujet, entre autres la traduction d'un chapitre intéressant de l'ouvrage de M. le D. Rusch, intitulé *Philosophie de la voix humaine*, avec des notes. Nous rendrons compte de cette publication dans un de nos numéros suivans.

—M. Fétis ouvrira dimanche 6 mai, un cours de philosophie et d'histoire de la Musique, dont la durée sera de deux mois. Le professeur y exposera l'origine des systèmes de musique, les transformations qu'ils ont subis, et l'histoire des progrès et des révolutions de l'art.

Les séances auront lieu les dimanches, à une heure précise, dans la nouvelle salle de concerts de M. Dietz, rue Neuve-des-Capucines, n. 13.

Prix du cours : 20 francs, payables par moitié de mois en mois, et d'avance.

On se fait inscrire et l'on se procure des cartes d'entrée, au bureau de la *Revue Musicale*, rue du Helder, n. 13.

—Les répétitions du grand ballet en 5 actes avec chœurs qui aura pour titre *La Tentation* se poursuivent avec activité à l'Académie royale de Musique. Il y a lieu de croire que cet ouvrage original obtiendra un succès brillant. Rien n'est négligé pour lui donner

beaucoup d'éclat et pour produire des effets neufs et inconnus à l'Opéra. Tout porte à croire que *La Tentation* sera représentée avant le 15 mai prochain.

— M. Balochi, auteur de plusieurs ouvrages bien connus, et collaborateur de Rossini et autres notabilités musicales, a terminé sa carrière littéraire par la traduction du *Robert-le-Diable*, pour l'Opéra de Londres. Tous ses amis, qui déplorent sa perte, ont pu admirer la facilité de travail de cet homme laborieux et infatigable, qui n'a pas voulu prendre un seul moment de repos pour terminer à temps cette traduction.

— Voici quel a été le produit du concert donné à l'Académie royale de Musique par M. Paganini et les artistes de l'Opéra au profit des pauvres malades :

Recette brute	9,728 f. 40 c.
Frais de garde, de pompiers, éclairage et affiches	574 f. 11 c.
Résultat net	9,154 f. 29 c.

Aucun des artistes n'a voulu accepter de feux pour ce concert.

Cette somme a été versée par M. Véron, directeur, entre les mains de M. le secrétaire-général du ministère du commerce.

Nouvelles étrangères.

Les journaux ont annoncé que M. Mason, entrepreneur de l'Opéra à Londres, n'a pu fournir aux dépenses énormes de son théâtre, et qu'il a dû déposer son bilan après avoir perdu un million. On ajoutait que MM. Nourrit, Levasseur et Mme Damoreau, étant arrivés à Londres au moment de la faillite de cet entrepreneur, avaient pris la résolution de donner des concerts pour s'indemniser des pertes que cet événement leur occasionne. Depuis lors, M. Schlesinger, correspondant de M. Mason, a démenti ce fait par l'organe des mêmes journaux. Des lettres arrivées postérieurement n'en font point mention; il y a donc lieu de croire que la nouvelle dont il s'agit n'était pas fondée.

— *La Vestale* de Spontini a été représentée à la fin du mois dernier sur le théâtre du roi à Londres. Cette belle partition a fait grand plaisir; les principaux rôles étaient remplis par Mmes Meric, Baptiste et M. Winter. Mme Baptiste, qui débutait ce jour-là dans le personnage de la grande prêtresse a reçu le plus favorable accueil. Le public a paru aussi satisfait de la douceur et de la flexibilité de sa voix que de la noblesse de son jeu.

— Lorsque nous avons donné l'analyse de l'ouvrage de M. Müller intitulé *Aesthetisch historich Einleitungen in Wissenschaft der Tonkunst*, nous ignorions que son auteur a cessé de vivre, par suite d'une atteinte d'apoplexie, le 6 juillet 1831, dans la quatre-vingtième année de son âge. Nous puisons ce renseignement dans le numéro 46 de la *Gazette Musicale* de Leipsick.

Né à Wasungen le 7 mars 1752, Guillaume-Chrétien Müller, après s'être livré à l'étude des sciences et de la musique dans sa jeunesse, alla faire à Goettingue un cours de théologie depuis 1770 jusqu'en 1775. Ensuite il alla passer quelque temps à Kiel, se fixa à Altona pendant l'année 1777, et alla définitivement s'établir à Brême en 1778. En 1783 il fut fait directeur du chœur et professeur au lycée luthérien de cette ville, et il en remplit les fonctions jusqu'en 1817, où il fut pensionné. On trouve des renseignemens sur la vie et les écrits de ce littérateur musicien dans le lexicon des savans de Brême, depuis le temps de la réformation, par Rotermund, tom. 2, pag. 51.

— La perte de M. Müller n'est pas la seule que l'Allemagne a faite parmi les artistes musiciens dans le dernier semestre de l'année 1832. Dans la nuit du 5 au 6 septembre, le conseiller de justice Frédéric Wollanck est mort à Berlin du choléra. M. Wollanck s'était fait connaître par un grand nombre de chants allemands pour une ou plusieurs voix, des scènes et des airs sur des paroles allemandes ou italiennes avec accompagnement d'orchestre ou de piano, entre autres le monologue de *Marie-Stuart* et celui de la *Fiancée de Messine*, tragédies de Schiller; par des pièces de concert pour plusieurs voix, des cantates, duos, trios et quatuors, partie avec accompagnement d'orchestre, partie avec piano; *Die Alpenhirten* (les Bergers des Alpes), opéra en trois actes; *Thibaut and Lovis* (Thibaut et Louis), opéra en un acte; les chœurs et les airs du drame *Lieb und Friedlen*, deux messes, deux offertoires, un graduel, plusieurs autres pièces de musique sacrée, et beaucoup de compositions instrumentales. Né à Berlin le 3 novembre 1782, M. Wollanck avait commencé ses études au gymnase de Joachimstal et les avait terminées à l'université de Francfort-sur-l'Oder. On trouve dans le numéro 44 de la *Gazette Musicale* de Leipsick (1831) une notice sur M. Wollanck par M. J.-P. Schmidt.

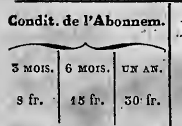
Mme Henriette Weisse, bonne cantatrice allemande, a aussi cessé de vivre le 3 octobre 1831, dans la quarantième année de son âge. Fille de Schicht, bon compositeur et théoricien, elle était née à Leipsick vers la fin de l'année 1791, et avait épousé, le 16 mai 1813, M. Charles Weisse, négociant à Hambourg, élève de Bernard Romberg, et bon violoncelliste.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 14.

Condit. de l'Abonnem.



3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le SAMEDI de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 5 MAI 1832.

Division des matières: Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

DISCOURS

Sur les progrès de l'opéra en Italie, en France et en Allemagne, depuis 1650 jusqu'en 1760,

PRONONCÉ PAR M. FÉTIS, A L'OUVERTURE DE LA TROISIÈME PARTIE DE SON CONCERT HISTORIQUE.

Toutes les parties de la musique ont été soumises à des variations périodiques; mais aucune n'a subi de plus grands changemens que l'instrumentation. Ces changemens ont eu plusieurs causes; d'une part l'invention de nouveaux instrumens, l'abandon de plusieurs autres, les perfectionnemens de quelques-uns, et surtout l'accroissement d'habileté des exécutans; de l'autre, les progrès de l'art, le besoin de nouveauté, la satiété des choses simples, l'empire de la mode : il n'en fallait pas davantage pour provoquer des révolutions plus ou moins radicales, et nous amener insensiblement à l'éclat de l'orchestre rossinien.

Il est intéressant de suivre dans ses progrès cette partie de l'art qui de nos jours est devenue si importante, car elle constitue le genre de l'époque où nous allons entrer, genre que je désignerai sous le nom de *musique colorée*.

La nature des instrumens qu'on possédait lors des premiers essais de la musique dramatique ne pouvait donner lieu qu'à des orchestres doux et sourds, tels que celui qui a été entendu dans la première partie de ce concert. C'étaient des violes de toutes les espèces, le clavecin, la guitare, le théorbe et la harpe. L'orgue y tenait souvent lieu d'instrumens à vent, et rarement on réunissait tous ces moyens d'effet. C'était séparément qu'on les employait, et dans le but de provoquer des sensations analogues à l'objet qu'on voulait peindre. Dans l'état d'imperfection des instrumens et de l'art d'en jouer, dans leur ignorance de moyens plus puissans, les premiers compositeurs d'opéra ne pouvaient sans doute arriver, sous ce rapport, à des résultats bien remarquables, mais, il faut l'avouer, leur système était meilleur que celui de l'uniformité adoptée depuis lors dans l'instrumentation des opéras; n'eût-il eu que l'avantage de la variété, il aurait dû être conservé; car, on ne peut le nier, le défaut des orchestres de toutes les époques qui ont succédé au temps des premiers essais a été de reproduire sans cesse les mêmes moyens, et par suite de faire naître des sensations trop peu variées.

Après que les violons et les basses eurent substitué l'éclat de leur sonorité à la douceur des violes, ce furent toujours des violons et des basses qu'on entendit comme accompagnement obligé de la mélodie; puis s'y joignirent les flûtes et les hautbois, et toujours ces instrumens se trouvèrent liés aux violons et aux basses. Successivement, les bassons, les clarinettes, les cors, les trompettes, les trombonnes, les timbales et le gros tambour vinrent s'adjoindre aux premiers instrumens, et chaque fois qu'il se faisait quelque addition à la puissance de l'orchestre, c'était toujours avec la condition de s'en servir sans relâche; si bien qu'on en est venu au point de déployer le même luxe d'instrumentation pour une simple romance comme pour un finale vigoureux. Le résultat de l'erreur où sont tombés les compositeurs à cet égard a été l'inévitable affaiblissement des sensations excitées par le coloris musical. Le désir de produire des effets à quelque prix que ce fût est la cause qui a entraîné les compositeurs dans ce système. Ils n'ont pas vu que ces effets auraient été bien plus vifs s'ils eussent été ménagés et nuancés avec art. L'abandon qu'on faisait successivement de ce qui avait précédé à mesure qu'on découvrait quelque moyen nouveau appauvrissait l'art d'autant de ressources qu'on en trouvait de nouvelles, et l'on ne faisait dans le fait que chan-

ger de formes sans augmenter la somme des plaisirs. On créait des sensations nouvelles, mais on renonçait en même temps à d'autres qui avaient aussi leur prix.

Cette uniformité de système qu'on vit successivement se produire dans le coloris musical se retrouve aussi dans les développemens de la coupe des morceaux. Ces développemens, d'abord peu étendus, comme on a pu le remarquer dans les fragmens qui ont été entendus dans la première partie de cette séance, s'étaient successivement accrus pendant la durée du dix-septième siècle et dans la première moitié du suivant; insensiblement on comprit que les premiers auteurs de l'opéra avaient négligé un des plus puissans moyens d'effet: celui du retour des idées principales. Telle phrase en effet qui, d'abord mal comprise, a passé inaperçue, acquiert bien plus de force si elle est heureusement ramenée et entendue une seconde fois et même une troisième. Il n'est point de musicien, point d'amateur éclairé qui n'ait remarqué cet effet du retour des idées mélodiques. Mais de ce principe de développement, bien compris par quelques grands musiciens, on a fait un abus qui a conduit à des proportions gigantesques dont l'impression inévitable est celle de la fatigue. C'est de ce principe que sont nés les morceaux d'ensemble, les finales, et tous les grands développemens qui placés à propos peuvent faire naître des sensations fortes et variées, mais qui multipliés jusqu'à l'excès nuisent autant à la vérité dramatique qu'ils fatiguent l'attention. Un soin puéril de ne point répéter les paroles préoccupa d'abord les musiciens: il leur semblait peu naturel de dire plusieurs fois la même chose; plus tard on comprit que la vérité dans les arts, et surtout dans la musique, ne saurait être absolue, et que, pourvu que la sensation soit profonde et vive, l'effet est aussi vrai qu'il est nécessaire qu'il le soit.

Qu'arriva-t-il? on avait répété des paroles qui exprimaient des passions, et l'on avait eu raison, car les passions sont verbeuses; mais bientôt on se mit à répéter aussi les choses les plus indifférentes afin de compléter le sens musical aux dépens de la raison. On fit plus: on alla jusqu'à redire à satiété ce qui, de sa nature, ne devait être dit qu'une seule fois. Ainsi l'on vit des masses de peuple ou de soldats se poser sur le devant de la scène et répéter cent fois *courons*, *volons*, sans changer de place. Insensiblement on s'accoutuma à ce contresens, et plus les musiciens eurent de talent, plus ils eurent le privilége de le faire oublier.

Toutefois, le besoin de vérité dramatique se faisait encore sentir en France; le plaisir d'entendre de la musique ne pouvait faire oublier aux spectateurs qu'ils étaient appelés à prendre part à une action intéressante ou gaie, et ils demandaient toujours aux musiciens de s'en souvenir aussi.

Grétry, doué par la nature de ce profond sentiment des convenances dramatiques, si puissant sur des spectateurs français, et de la faculté d'inventer des chants heureux, Grétry vint tout à coup satisfaire aux vœux de ses contemporains par des ouvrages pétillans d'esprit et de finesse. Les littérateurs, qui donnaient alors le ton pour la musique comme pour tous les arts, voulaient que celui-là fût une langue: cela était bon en soi; mais à force de chercher la vérité de ce langage, on ne vit plus qu'une des facultés de la musique, on négligea les autres, et au lieu d'opéras on eut ce qu'on appelait des *tragédies lyriques* et des *comédies à ariettes*. Dans cette révolution l'art avait évidemment changé d'objet; il n'était plus possible de dire qu'il fût le plaisir de l'oreille; on décida qu'il devait être celui de l'esprit; car le principe fondamental du nouveau genre, celui qu'on opposait sans cesse aux réclamations des musiciens, était celui-ci: *la vérité*. Or, il est évident que la vérité ne s'adresse point à l'oreille; l'esprit seul en jouit. Heureusement Gluck et Grétry, qui mirent en vogue ce système, étaient plus hommes de génie que philosophes; en cherchant la vérité, jouissance de l'esprit, ils trouvèrent *l'expression*, qui est celle du cœur; l'art se trouva par là plus près de son but.

Gluck, artiste du premier ordre, avait été long-temps à trouver le genre pour lequel la nature l'avait fait naître; mais dès qu'il eut acquis la conscience de son talent véritable, il ne produisit plus que des chefs-d'œuvre. Le premier il trouva le secret de faire chanter *Orphée* sans rester au-dessous de la perfection idéale que réveille ce nom. Le premier, il sut parler le langage de toutes les passions avec des accens de vérité qui ne semblaient pas être dans le domaine de la musique. Ses inventions embrassèrent toutes les parties de son art, et nul ne fut plus grand coloriste que lui. La révolution qu'il avait faite fut radicale; tous les compositeurs prirent ses ouvrages pour modèles, et quarante ans de succès prouvèrent que l'enthousiasme qui les avait accueillis n'avait point été aveugle. La musique de Gluck n'était point de la musique française, mais elle était dans le goût français; elle satisfaisait aux besoins de la raison que la nation française porte dans ses plaisirs.

Pendant que cet artiste imprimait en France une direction nouvelle à son art, l'école italienne poursuivait sa mission mélodique et expressive dans un système tout différent. Les successeurs de Pergolèse, Jomelli, Majo, Traetta, musiciens de génie, avaient donné plus de

développement aux formes mélodiques du style sérieux, et avaient usé des ressources de l'harmonie et de l'instrumentation avec plus de hardiesse qu'on ne l'avait fait avant eux; mais en cherchant la vérité de l'expression dramatique, ils avaient obéi à leur organisation napolitaine en subordonnant toujours cette partie de l'art à la mélodie, premier besoin des populations ultramontaines. Galuppi, riche d'imagination, et doué des qualités nécessaires pour bien traiter la musique comique, avait donné à l'opéra bouffe plus d'effet d'ensemble et de masse que Pergolèse, mais il avait conservé la manière spirituelle de celui-ci, et savait comme lui chanter d'un ton naturel et vrai. A ces grands maîtres avaient succédé Piccini et Sacchini, doués comme eux de l'heureux don d'invention, et qui avaient continué d'ouvrir la route des perfectionnemens. Les premiers, ceux-ci s'aperçurent du défaut qu'il y avait dans la coupe des anciens airs sérieux, où, après un mouvement vif, on revenait à un premier mouvement lent, système qui souvent nuisait à l'effet. Ils firent des morceaux vifs d'un seul mouvement ou des airs de deux mouvemens, le premier lent et l'autre vif, qui furent justement admirés dans leur nouveauté et qui produiraient encore aujourd'hui beaucoup d'effet.

Un de ces hommes rares qu'on peut considérer comme des phénomènes de la nature, Mozart occupait l'attention publique depuis son enfance par la précocité de ses talens, lorsqu'en 1786 il écrivit cette merveille du génie musical connue sous le nom de *Don Juan*. Dans cet ouvrage, ce grand artiste devançait son siècle et créait toutes les parties d'un art nouveau. C'étaient des mélodies qui ne ressemblaient à aucune autre de celles qu'on connaissait, des modulations neuves où jamais le désir d'innover ne tourmentait la pensée, des développemens de forme dont rien n'avait donné l'idée jusque-là, une harmonie pénétrante et riche d'accords nouveaux, enfin une instrumentation prodigieusement variée dans ses effets et d'un coloris ravissant. Telle était la puissance de cette musique nouvelle que ses résultats se font encore sentir aujourd'hui, après plus de quarante ans d'épreuve et de succès. Mozart a servi de modèle à tous les musiciens qui l'ont suivi; Rossini, si riche de ses propres inspirations, s'est formé à son école, et lui-même avoue que c'est à l'étude des partitions de l'auteur de *Don Juan* et du *Mariage de Figaro* qu'il doit en partie son talent dans l'art de colorer la musique par les effets de l'harmonie et de l'instrumentation.

S'il me fallait analyser le talent particulier de chaque artiste qui, depuis 1780, a contribué à perfectionner quelque partie de l'art ou à lui créer de nouvelles ressources, je ne finirais pas. Il me faudrait parler longuement de Paisiello, de Cimarosa, de Guglielmi, de Cherubini, de Méhul, de Weber; et même, chaque partie de la musique étant toujours plus ou moins sous l'influence des autres, il me faudrait dire aussi combien de richesses nouvelles la musique dramatique a puisées dans les travaux de Haydn, de Beethoven et de quelques autres grands artistes en d'autres genres; mais il faut me borner. D'ailleurs, messieurs, en me rapprochant de l'époque actuelle, j'entre dans le domaine de vos souvenirs; il ne me reste donc qu'à les invoquer au lieu de m'étendre sur des choses que vous savez.

Je dois cependant vous soumettre une observation qui me paraît être de quelque importance. Vous en jugerez.

Bien plus par les fragmens que vous avez entendus et par ceux qui vous restent à entendre que par mes discours, vous vous serez convaincus que s'il y a eu souvent transformation dans l'art, il n'y a pas toujours eu progrès, et que si l'on a trouvé beaucoup de bonnes choses nouvelles, on a quelquefois aussi renoncé à faire usage de certaines autres qui étaient excellentes. Ainsi que je l'ai dit, les musiciens de chaque époque ont trop abondé dans leur sens et se sont trop persuadé que leur temps était celui de la perfection : de là le cercle étroit dans lequel ils ont tourné. Mais si, comme on n'en peut douter par l'effet que viennent de produire sur vous les vénérables restes de l'antiquité musicale, chaque âge a eu ses qualités propres, qualités grandes et puissantes parce qu'elles avaient leur source dans une conviction profonde et dans une sensibilité vraie; si, dis-je, il y a eu des beautés réelles dans chacun des systèmes qui successivement ont dominé dans l'art, ne serait-il pas temps que les compositeurs jetassent un coup-d'œil en arrière, et qu'ils fissent un peu de l'histoire dans leurs ouvrages. Sans parler de la variété d'effets, qui serait la conséquence nécessaire de l'emploi qu'ils feraient des richesses accumulées par plusieurs siècles d'invention, quelle source d'émotions n'y aurait-il pas dans l'application faite à propos de chacune de ces choses qui viennent d'obtenir de vous de si vifs applaudissemens, surtout si l'artiste était pénétré lui-même de l'importance d'un tel travail, et s'il le faisait avec conscience et conviction! N'en doutez pas, messieurs, ces formes conventionnelles sur lesquelles la paresse du compositeur se repose parce qu'il en connaît l'effet, ces formes qu'on substitue toujours à l'inspiration quand celle-ci manque, et qui viennent vous glacer même dans les plus beaux ouvrages, tout cela disparaîtrait, parce que les moyens étant variés à l'excès, l'artiste ne serait jamais pris au

dépourvu, et n'aurait pas de ces momens de découragement qui se terminent toujours par la résignation à l'emploi des formules dont je viens de parler.

Messieurs, c'est cette pensée qui m'a conduit à organiser la séance que j'ai l'honneur de vous offrir aujourd'hui. J'ai voulu à la fois augmenter la somme de vos jouissances en vous éclairant sur l'histoire de la musique dramatique, et dissiper les préjugés des artistes en les rendant témoins des effets que devaient produire sur vous les produits de l'art appartenant à d'autres siècles. J'ai réussi dans le premier de mes vœux; du moins je crois avoir remarqué en vous des impressions de plaisir à l'audition de ce que vous avez entendu jusqu'ici : j'espère que mes efforts ne seront pas vains non plus à l'égard des compositeurs. Sans doute, ce n'est qu'avec le temps que peut se faire dans les idées et les habitudes une révolution telle que celle que je sollicite; mais je me persuade qu'elle se fera quelque jour par la force des choses et le pouvoir de la nécessité. C'est à vous qu'il appartient de me seconder dans la réforme que j'appelle, et vous le ferez; car le sentiment vrai qui vous anime aujourd'hui et qui vous fait accueillir avec faveur les ouvrages du génie sans distinction de temps et de forme, est la leçon la plus salutaire que puissent recevoir les artistes.

Fétis.

Note sur la guimbarde.

Peu de personnes en France connaissent la *guimbarde*, instrument ou plutôt appareil vibratoire dont le peuple allemand fait un usage fréquent. A son inspection, on serait peu tenté de croire qu'il fût possible d'en tirer des sons agréables à l'oreille; il n'est en effet susceptible de rendre par lui-même que des vibrations sourdes ou plutôt imperceptibles et monotones, et n'acquiert l'intensité du son et la variété des intonations que par l'habileté de l'exécutant.

La guimbarde, comme nous venons de le dire, est un appareil vibratoire en fer, de forme à peu près ovale, dont l'un des côtés vient se terminer en ligne droite. Au milieu est une languette de même métal, élastique, et tenant par un bont à l'extrémité mince de l'instrument. On applique la guimbarde contre les dents, et on l'y assujettit par la pression des lèvres. Pour en jouer on agite la languette élastique avec le doigt; cette languette produit un son qui resterait monotone si ses intonations n'étaient modifiées par l'élargissement et le rétrécissement des lèvres. L'expérience seule peut indiquer la manière de tirer de la guimbarde tous les sons possibles et d'en augmenter ou diminuer l'intensité; mais cette expérience ne s'acquiert que par un travail long et assez pénible.

C'est à Nuremberg que se fabriquent la plupart des guimbardes dont le peuple se sert en Allemagne et dans les Pays-Bas.

Levaillant a fait une description assez pittoresque de l'effet qu'il produisit sur les Hottentots dans les forêts solitaires de l'Afrique, lorsqu'il leur fit entendre la guimbarde, dont ils n'avaient aucune idée, et qui leur semblait rendre des sons magiques. On aurait peine à comprendre la sensation de plaisir qu'ils éprouvaient, si l'on n'avait jamais entendu que les enfans, qui en font un jouet plutôt qu'un instrument; mais il s'est trouvé des artistes qui, de cet instrument si méprisable en apparence, sont parvenus à tirer des effets dont aucun autre ne pourrait donner l'équivalent. Deux virtuoses se sont particulièrement distingnés de nos jours en ce genre : ce sont MM. Eulenstein de Wittemberg, et Scheibler. Le premier s'est fait entendre à Paris il y a quelques années : voici ce que M. Castil-Blaze en disait dans le *Journal des Débats* du 25 janvier 1826.

« Après avoir parlé des exploits de nos symphonistes, on trouvera peut-être extraordinaire que j'entretienne mes lecteurs d'un joujou musical fort estimé des pâtres de l'Allemagne et des sauvages de l'Amérique. Le flageolet de M. Collinet figure maintenant sans désavantage auprès de la flûte inventée par Apollon, et la modeste guimbarde, puisqu'il faut l'appeler par son nom, s'est élevée au rang des instrumens de musique entre les mains de M. Eulenstein de Wittemberg. Il faut avoir entendu cet artiste pour se faire une juste idée du parti qu'il en a tiré. Au moyen de seize guimbardes en différens tons, qu'il échange sans interrompre le cours de la phrase musicale, M. Eulenstein exécute les airs, les sonates, les concertos les plus lents et les plus rapides, prépare les modulations les plus extraordinaire; trilles, sons filés, arpèges, roulades légères, tout est rendu avec une justesse inconcevable. C'est l'harmonica perfectionné. Je ne crains pas d'affirmer que la guimbarde de M. Eulenstein est digne de l'attention des musiciens, et surtout des personnes qui s'occupent de l'analyse des résultats des corps sonores : il est impossible de trouver un instrument qui serve mieux à faire connaître ces mystérieux phénomènes. »

M. le docteur Bennati, qui a rapporté ce passage dans ses notes sur un chapitre de l'ouvrage de M. Rusch, intitulé *Philosophie de la voix humaine*, qu'il a placé à la suite de sa nouvelle édition de ses *Recherches sur le mécanisme de la voix humaine*, y a ajouté la note suivante :

« M. Rossini, à qui j'ai communiqué ces faits, m'a dit avoir été particulièrement frappé lorsqu'il entendit cet artiste exécuter l'air de Tancredi, *di tanti palpiti*. La modulation de *ut* à *la* bémol, qui se trouve dans l'allégro de cet air, était faite par M. Eulenstein avec une telle perfection et une telle justesse d'intonation, que le plus habile chanteur n'aurait pu mieux la rendre. Ce qu'il y avait de plus remarquable dans l'exécution de ce passage, c'était la manière dont cet artiste filait l'union du *sol* au *la* bémol, en faisant vibrer le *sol* avec tant de force que le célèbre *maestro* lui-même en tressaillit de plaisir. »

A propos d'un passage de l'ouvrage de M. Rusch, relatif à la guimbarde, M. Bennati rapporte dans ses notes quelques faits curieux qui nous semblent devoir trouver place ici :

« Il y a quelques mois, M. le baron Larrey, à qui j'avais communiqué les idées qui font l'objet de ce mémoire, me fit entendre une demoiselle qui possède, comme guimbardiste, un talent vraiment extraordinaire. Je profitai de l'occasion pour prouver au célèbre chirurgien que le larynx est en effet pour quelque chose dans le jeu de la guimbarde. Il pensa, comme moi, qu'il serait intéressant d'étudier avec détail tous les phénomènes perceptibles que présente ce jeu, lequel, je le suppose du moins, n'a pas encore été sérieusement examiné sous le point de vue physiologique. Je travaillai dès lors à compléter mes explorations dans ce sens. Elles m'ont conduit à des résultats dont je dirai quelques mots plus tard. En attendant, je vais laisser mademoiselle M... nous raconter les circonstances qui ont déterminé sa prédilection pour la guimbarde, et les études qui lui ont fait atteindre le degré de perfection auquel elle est parvenue.

« J'ai toujours été frappée, dit-elle, des sons harmonieux de ce petit instrument, et l'effet qu'ils ont produit sur moi m'a déterminée à m'en occuper avec persévérance. La première personne que j'ai entendue est M. Genoposky, officier polonais; il en jouait avec tant de goût et de perfection que l'être le plus insensible aux charmes de la musique n'aurait pu se défendre d'une émotion de plaisir. Lorsque j'exprimai à M. Genoposky la résolution que j'avais prise de me livrer à cette étude, il eut la bonté de me jouer quelques airs ; malheureusement pour moi, étant obligé de partir, il ne put me continuer ses leçons. Je me trouvai alors dans un grand embarras, et, malgré les cinq ou six guimbardes qu'il m'avait laissées, je fus sur le point de perdre courage. Il s'agissait de savoir comment les accorder ; pendant plusieurs jours je m'exerçai sur une seule, et je m'aperçus, chose que j'ai continué à remarquer par la suite, que la guimbarde ne parcourt que l'étendue de deux octaves, sans cependant faire entendre toutes les notes de la gamme ; ainsi, si cet instrument a pour son fondamental un *re*, il ne peut exprimer en montant que *re*, *fa*, *la*, *re*. Avec aussi peu de moyens il était nécessaire de remédier à cet inconvénient en doublant et triplant même le nombre des instrumens, ainsi que je l'ai fait depuis. Après avoir fait des essais sur différens tons, j'ai trouvé que la quarte (inférieure) remplissait les conditions voulues; les notes qu'elle donne sont donc *la*, *ut*, *mi*, *la*. Cependant, il ne faut pas croire que l'on ne puisse pas absolument produire d'autres sons; mais alors ceux-ci sont tout-à-fait différens, autant par la manière de les rendre que par l'effet qu'ils produisent. »

« Quant à moi, je ne m'en rends compte que par le mot *intermédiaire*. Les sons naturels, qui ne sont autres que ceux de l'accord parfait, se rendent par l'ébranlement de la lame de l'instrument, ébranlement répété pour chaque note. La différence des sons ne peut s'opérer que par l'éloignement ou le rapprochement des lèvres et de la langue, par la grandeur ou la diminution graduée du gosier, et par une certaine impulsion qui se communique au larynx d'une manière plus ou moins sensible à la vue, selon l'organisation de l'individu, au moins d'après ce que j'ai cru remarquer chez les personnes que j'ai entendues. Les unes font des mouvemens de larynx beaucoup plus marqués que les autres, ce qui provient probablement d'une cause physique que je laisse aux physiologistes le soin d'expliquer.

« Les sons que je crois pouvoir appeler *intermédiaires* doivent se faire de suite après un des sons naturels; pendant que la lame est encore en vibration, on arrête la modulation par un coup de gosier prompt, de manière que l'impulsion donnée, en déterminant une autre note, laisse le temps d'entendre convenablement le nouveau son, chose qui provient encore de la longueur de la respiration. Les personnes qui ont la respiration précipitée se fatiguent bien davantage ; comme je suis dans ce cas, j'en parle d'après ma propre expérience. C'est un fait d'ailleurs qui me semble tout-à-fait simple.

« Dans le commencement de ces études musicales, j'ai remarqué que tout ce que je jouais résonnait tellement dans ma tête que j'en étais souvent étourdie ; j'éprouvais principalement sur les dents un frémissement qui produisait sur ma bouche le même effet que l'on ressent lorsqu'on a un membre endormi ; mais peu à peu ces sensations ont diminué, et aujourd'hui le peu qu'il m'en reste est très agréable. Quelquefois j'éprouve aussi sur les bras et les jambes le même frémissement;

cela dépend beaucoup de la disposition où je me trouve: un instrument nouveau, par exemple, et que je trouve plus sonore que ceux dont je me sers, ne manque jamais de reproduire chez moi les même effets. Les personnes qui ont entendu les harpes éoliennes ou l'harmonica doivent comprendre de telles sensations.

« Pendant les cinq ou six premiers mois que j'ai passés à étudier, j'ai eu continuellement le doigt enflammé; la luette était tellement irritée et me faisait tellement souffrir que je pouvais à peine avaler. J'ignore si c'est une disposition particulière, n'ayant jamais songé à demander aux guimbardistes que j'ai connus s'ils avaient éprouvé le même effet. Une observation que j'ai constamment faite, c'est, si je joue à jeun, que j'ai toutes les peines du monde à me faire entendre; les sons n'ont point de force en dehors; je crois qu'ils se perdent dans le corps, au lieu que lorsque je joue après dîner, outre que j'ai une plus grande facilité, l'instrument rend des sons d'une force incompréhensible en les comparant aux premiers.

« Le célèbre guimbardiste, M. Scheibler, me disait, avant d'avoir vu mes petits instrumens, qu'ils devaient être accordés d'après le diapason de la voix humaine, et être par conséquent plus bas pour un homme et plus hauts pour une femme. J'essayai de jouer sur les siens sans en éprouver la moindre gêne; il fut surpris et fit tout de suite la même expérience sur mes guimbardes; mais il lui fut impossible d'en tirer un son. Il est à remarquer que M. Scheibler à une basse-taille superbe. Plus tard j'entendis au théâtre d'Anvers un Tyrolien qui donnait un concert de guimbarde. Je fus si enchantée de son jeu que je le fis prier de me donner des leçons. Il jouait sur mes guimbardes, et moi sur les siennes, sans éprouver ni l'un ni l'autre la moindre difficulté. Loin d'avoir une basse-taille, il avait une voix de fausset peu étendue, surtout dans les tons bas. J'ai auguré de là que si M. Scheibler n'a pu jouer sur mes guimbardes, c'est que sa voix est extraordinaire, et que l'observation qu'il croyait être incontestable n'est pas appuyée sur assez d'exemples, d'autant qu'il n'avait jamais entendu que des hommes. Il m'avait promis de pousser plus loin ses recherches et de me les communiquer. Je crains que d'autres occupations ne lui aient pris tout son temps; c'est d'autant plus à regretter que ses connaissances et ses dispositions rares pour la musique lui permettaient de s'en occuper avec succès. »

M. Bennati ajoute à ce qu'on vient de lire les observations suivantes :

« Après avoir bien réfléchi sur les faits que je viens d'exposer, je voulus chercher sur moi-même quelles sont les parties qui jouent le plus grand rôle dans le mécanisme de la guimbarde. Je m'exerçai quelque temps sur cet instrument et pendant plusieurs heures, particulièrement le soir; mes lèvres furent les premières à ressentir une fatigue qui progressivement me causa du gonflement et de la douleur; alors je m'étudiai à découvrir si la contraction forcée et continuelle dans laquelle se trouvent les lèvres pendant que l'on joue de cet instrument était une condition nécessaire à sa modulation. Pour me convaincre de ce fait, j'appuyai ma guimbarde sur les dents, en écartant les lèvres; je tâchai d'exécuter sans leur secours la même phrase que j'avais exécutée auparavant, et j'y parvins en effet par le mouvement de la base de la langue et du voile du palais. Je m'aperçus seulement que les sons n'étaient pas si sensibles et si harmonieux que lorsque j'approchais mes lèvres des bords des branches au milieu desquelles la petite languette de l'instrument est ébranlée. De là j'ai conclu que la contraction et le jeu des lèvres dans ce mécanisme ne servent qu'à renforcer les sons, qui sont, au reste, modulés particulièrement par le travail de la langue et par celui du voile du palais, lequel fait l'office d'une soupape pour régler le courant de l'haleine. Je remarquai que les muscles supérieurs du pharynx, ainsi que les staphylins et tous les autres qui jouent un si grand rôle dans les modulations des sons surlaryngiens de la voix humaine, n'ont ici qu'une très faible action. La luette se soulève avec le voile du palais, mais je crois que le mouvement de la luette est consécutif à celui du voile du palais, soit pour régler la vitesse du souffle, soit pour contribuer à la modulation des sons.

« La principale cause de ce mécanisme existe donc dans le travail de la langue qui, grossissant en largeur, et se haussant avec sa base vers la voûte palatine, forme un petit tuyau assez analogue à celui qu'on peut remarquer, lors du sifflement, dans la bouche. D'après le résultat de ce mécanisme, le jeu de la guimbarde ne serait donc autre chose que le sifflement de la bouche dont le son varie à cause de l'ébranlement de la petite languette de cet instrument.

« Une autre expérience m'a encore convaincu de cette vérité. Je puis à volonté chanter à voix basse, et les modulations que je donne sont d'autant plus sonores que la base de la langue se porte vers la voûte palatine en s'appuyant, avec ses bords, sur les dernières dents molaires de la mâchoire supérieure. Maintenant, si l'on examine la position des organes qui se meuvent pendant la modulation de ces notes, elle est absolument la même que pour le jeu de la guimbarde et le sifflement de la bouche. Quel sera donc l'office du larynx dans cette cir-

constance? Je crois qu'il fait l'office d'un portevent. En se haussant il doit aussi se rétrécir, et diminuer en conséquence par son action le courant de l'haleine. Le contraire a lieu quand le larynx s'abaisse.

« La résonnance du nez n'est pour rien dans le jeu de la guimbarde, ainsi que dans le sifflement, puisque l'on peut jouer de cet instrument et siffler avec les narines fermées sans qu'il y ait la moindre altération dans le timbre et la sonorité des modulations.

« Il reste à se rendre raison de l'irritation ou agacement nerveux qu'éprouvent toutes les personnes qui ont fait de la guimbarde une étude particulière. La guimbarde étant formée de deux métaux différens, cuivre et fer, je me suis demandé si cet effet nerveux ne serait pas le résultat d'une espèce de galvanisme. N'avons-nous pas en effet dans ces deux métaux et dans la nature de la salive les conditions reconnues pour le développement de ce fluide *impondéré?* Je laisse au lecteur le soin d'en juger ».

M. Bennati s'occupe en ce moment de la rédaction d'un mémoire où les diverses questions relatives au jeu de la guimbarde seront examinées.

Nouvelles de Paris.

CONCERTS DU CONSERVATOIRE.

Dernière séance de la saison.

(29 avril.)

La Société des Concerts n'a pas voulu terminer la série de ses intéressantes séances sans rendre hommage au génie du véritable créateur de la symphonie : Haydn y a paru dans toute sa gloire, car un de ses plus beaux ouvrages y a été exécuté avec une perfection rare ; l'adagio et le finale, surtout, ont été rendus avec une finesse de sentiment, un instinct du beau qui ne peuvent se rencontrer que dans l'orchestre du Conservatoire dirigé par M. Habeneck, c'est-à-dire dans la plus belle réunion de talens qui soit au monde.

La symphonie en *si* bémol était une des douze grandes que Haydn à écrites pour le concert de Salomon à Londres. On sait qu'elle est une des plus brillantes d'un œuvre où l'on ne compte que des chefs-d'œuvres. Rien n'y a vieilli; l'énergie des effets inventés par Haydn a sans doute été surpassée par des effets plus énergiques encore imaginés par Beethoven; mais il faut l'avouer, la clarté, la simplicité des idées, est une qualité du génie que Haydn possédait au plus haut degré, et qui n'a pas moins de prix que les traits par fois tourmentés d'une imagination hardie.

La symphonie en *ut* mineur, la plus belle des productions de Beethoven, a terminé le concert de manière à laisser une profonde et vive impression dans l'auditoire. Le caractère passionné qui domine dans cet ouvrage, l'élévation des idées, la nouveauté des effets, tout cela est au-dessus de tout éloge. L'orchestre n'est pas resté au-dessous de la pensée du compositeur ; il a été sublime.

Le finale du premier acte de *Medée*, opéra de M. Chérubini, morceau que je me souviens d'avoir entendu avec beaucoup de plaisir au théâtre Feydeau, n'a pas produit autant d'effet dans ce concert du Conservatoire. Ce morceau a besoin de la scène pour être compris, et les distances lui sont aussi nécessaires pour les oppositions de sonorité.

J'ai eu souvent l'occasion de parler de la progression ascendante du talent de Mlle Dorus ; elle en a donné de nouvelles preuves dans ce concert par la manière dont elle a chanté un air assez médiocre, dont le fini de son exécution à fait tout le mérite.

Depuis long-temps le jeune Alkan se tient éloigné des regards du public; c'est un tort : le public est oublieux de sa nature. Ce jeune homme, après avoir été une de ces merveilles précoces qu'on a l'habitude de voir sortir des mains de M. Zimmermann, est devenu un artiste recommandable, non-seulement comme pianiste, mais comme compositeur pour son instrument. Il y a beaucoup de mérite dans les fragmens de concerto qu'il a fait entendre, et il les a rendus d'une manière fort brillante ; pour produire plus d'effet, il ne manque à cette musique que du repos dans certains momens, et de ces phrases calmes et douces sur lesquelles le public aime à se reposer.

M. Vogt s'est fait entendre dans des variations de hautbois, et a été applaudi par le public comme un ancien ami.

— Une représentation composée d'un concert où s'est fait entendre M. Paganini, et du ballet de *la Somnambule,* a été donnée lundi dernier à l'Académie royale de Musique. Cette représentation avait attiré beaucoup de monde. M. Paganini y a fait entendre la prière de *Moïse* sur la quatrième corde, les variations à violon seul sur l'air *nel corpiu non mi sento,* et une espèce de scène intitulée *le Mont Saint-Bernard,* dans laquelle un chœur de moines entendu dans le lointain se joint aux sons du violon.

Je ne dirai rien des deux premiers morceaux, parce que j'ai eu occasion d'en parler plusieurs fois, et que les progrès de l'artiste y sont connus. A l'égard de la scène, il faut bien avouer qu'elle n'a pas rempli l'attente du public ni celle de l'artiste. Le rapport qu'on

voudrait trouver entre le chœur et le violon n'est pas assez senti, et le violoniste ne fait entendre dans ses solos que des choses ordinaires en sons harmoniques. Heureusement la scène s'est terminée par le rondeau du concerto en *si* mineur avec la clochette, morceau charmant qui a obtenu le plus grand succès. Je regrette seulement que M. Paganini ait jugé à propos d'en couper une partie.

— On se souvient encore dans le monde musical d'une messe à grand orchestre composée par un amateur placé dans une haute position sociale, et qui fut exécutée dans l'été de 1830 au Conservatoire de Musique classique dirigé par M. Choron. Cet ouvrage remarquable sous beaucoup de rapports produisit alors sur ceux qui l'entendirent un effet d'autant plus vif qu'il était inattendu, et qu'il est fort rare de trouver parmi les amateurs des talens aussi distingués que celui dont Mr de la M.... a fait preuve dans cette production.

Mu par un sentiment d'humanité fort louable, l'auteur de la messe dont il s'agit a résolu de la faire exécuter au profit des cholériques indigens, et lui-même se charge de tous les frais auxquels cette exécution pourra donner lieu. Les artistes les plus distingués, soit pour le chant, soit pour la partie instrumentale, voulant s'associer à cette œuvre charitable, ont promis le concours de leur talent. Un concert, qui sera donné dimanche 13 mai dans la grande salle du Conservatoire, composera cette séance, dont la première partie sera remplie par la messe de Mr de la M...., et dont la seconde offrira au public l'attrait de plusieurs solos de chant et d'instrumens.

Cette séance ne peut manquer d'intéresser les amateurs par le mérite de la musique qu'on y entendra, et par l'occasion qui leur est offerte de participer à une bonne action; il y a donc lieu de croire que leur réunion sera nombreuse.

Une affiche indiquera le lieu où l'on pourra se faire inscrire pour la location des loges et des stalles, ainsi que pour se procurer des billets de toutes places.

L'orchestre, composé d'un très grand nombre d'artistes distingués, sera dirigé par M. Girard, qui s'est fait connaître avantageusement il y a deux ans par la manière dont il a conduit l'orchestre de l'Opéra-Italien.

Nouvelles étrangères.

— Mlle Edvige Louis, jeune élève de Garcia, qui a chanté avec succès dans plusieurs soirées cet hiver, a débuté avec succès à Gênes, où elle est engagée comme prima donna.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIme ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 15.

Condit. de l'Abonnem.			La Revue musicale paraît le Samedi de chaque semaine.	Division des matières :
3 mois.	6 mois.	un an.	On s'abonne au bureau de l'Agence générale de la musique et de la Revue musicale, rue du Helder, n° 13; M. Schlesinger, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.	Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.
8 fr.	15 fr.	30 fr.		
On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.			PARIS, SAMEDI 12 MAI 1832.	

Question préliminaire.

De la réalité des découvertes de Pythagore dans le calcul du rapport des sons de l'échelle diatonique.

J'appelle *question préliminaire* celle que je vais examiner dans cet article, parce qu'il en est une beaucoup plus importante, et qui intéresse l'existence même de la science musicale, qui suivra celle-ci et qui ne peut manquer de fixer l'attention de tous les musiciens instruits. Celle-ci aura pour intitulé : *Question fondamentale : De la certitude des principes de la musique et des lois du calcul dans leur application aux notions métaphysiques de la construction de la gamme.* Mais avant d'aborder ces deux questions, je crois devoir dire un mot des circonstances qui m'ont inspiré le désir de les agiter.

Dans deux des derniers numéros de la *Revue musicale* on a trouvé une théorie nouvelle de la classification des intervalles et de la détermination de leurs rapports. L'auteur n'a pas cru devoir se nommer et le rédacteur de la *Revue musicale* s'est abstenu de tout éloge et de toute critique. Un amateur distingué par des connaissances variées et étendues, choqué de la singularité d'une doctrine qui ne coïncide point avec les principes admis par tous les physiciens pour le calcul des proportions des intervalles, a proposé au même rédacteur de la *Revue* de développer, dans une suite d'articles, ces principes qu'il considère comme immuables et dont, suivant l'opinion de quelques écrivains, il attribue l'invention à Pythagore. Sa proposition a été accueillie avec reconnaissance, parce que toute discussion de ce genre, engagée entre des hommes instruits, ne peut que tourner au profit de la science ; mais j'ai cru qu'en attendant la publication de ces articles je ferais une chose utile en examinant les deux questions dont il s'agit. La première n'est qu'une curiosité historique ; la seconde est plus grave et pourra fournir à M. T... l'occasion de pousser ses recherches plus loin qu'il ne l'aurait fait peut-être.

Le nom de Pythagore est lié à beaucoup de grandes découvertes de l'esprit humain. Les biographes de ce philosophe lui attribuent plusieurs inventions importantes dans les sciences et dans les arts, et le temps a donné de la consistance à ce qu'ils ont avancé comme des vérités incontestables. La paresse de l'esprit nous porte à croire presque toujours sur des autorités au lieu d'examiner avant d'accorder notre confiance. Cependant nous voyons chaque jour s'évanouir les faits et les opinions les mieux établis par la tradition lorsqu'ils sont soumis à des investigations rigoureuses. Je crois qu'il en sera de même de l'invention des proportions musicales attribuée au philosophe de Samos lorsque j'aurai dit comment s'est formée l'opinion généralement répandue sur cette invention.

On ne possède aujourd'hui ni la vie de Pythagore écrite par son élève Théano, ni celles qui avaient eu pour auteurs Aristoxène, Hermippe, Lycon, Moderet de Gades et d'autres écrivains qui vécurent dans des temps rapprochés de celui où vécut ce philosophe. La plupart de ses biographes appartiennent à une époque beaucoup plus rapprochée de nous, et tous étaient de l'école nouvelle qui avait défiguré le pythagoréisme primitif en y mêlant des traditions orientales, des spéculations mystiques, et toutes les folies d'imaginations exaltées qui cherchaient à substituer les notions du merveilleux à celles de la vérité. Diogène Laërce, le plus ancien auteur grec qui nous ait transmis les détails de sa vie, est comme on sait un guide peu sûr ; Porphyre et Iamblique, auxquels nous devons des biographies étendues de Pythagore, l'ont peint tel qu'il convenait de le représenter pour en faire le chef primitif de leur secte ; enfin, telle est l'incertitude des renseignemens qu'on possède sur sa personne et sa doctrine que sa patrie et même le temps où il vécut ont donné lieu à beaucoup

de controverses qui n'ont rien produit de satisfaisant. Ce n'est donc qu'avec beaucoup de circonspection qu'il faut admettre ce qu'on rapporte des inventions et des découvertes du célèbre philosophe.

Au milieu de beaucoup d'erreurs, un fait paraît incontestable, c'est que Pythagore, ayant quitté définitivement Samos, s'établit dans la grande Grèce et y fonda l'école qui a été connue depuis sous le nom de *secte italique*. Quant aux véritables fondemens de la doctrine qu'il y développa, il est difficile de savoir précisément en quoi elle consistait, car il n'a rien écrit : les *vers dorés* même qui portent son nom ne sont point de lui, et l'on ne peut fixer avec certitude l'époque où ils ont été composés. Tout ce qu'on sait concernant ses opinions fondamentales, c'est qu'il établissait que *les nombres sont les principes des choses*. C'est sur cette base qu'on paraît avoir bâti le système de proportions musicales qu'on lui attribue. Nous allons voir ce qu'il y a de réel dans l'invention dont on lui fait honneur.

Il paraît par quelques fragmens des écrivains de l'antiquité que les premiers musiciens grecs qui songèrent à former un système régulier de musique supposèrent que la corde la plus grave de leur échelle musicale pouvait se diviser par la moitié, et que l'une de ces parties de la corde se subdivisait en vingt-quatre portions égales appelées *dièzes enharmoniques* dont quatre formaient un ton, deux un demi-ton, de telle sorte que le tétracorde, formé d'une quarte, était composé de deux tons et demi, que le pentacorde en avait trois et demi, et que l'octave renfermait six tons justes. Ce système était encore en vigueur au temps de Terpandre. Plus tard, d'autres proportions furent établies; mais Pythagore est-il bien l'auteur de ce système de proportions? C'est ce qui paraît au moins douteux; on en jugera par la discussion des faits.

Gaudence le philosophe, auquel nous devons un traité de musique qui a pour titre *Introduction hormonique*, est le plus ancien écrivain qui nous ait transmis une anecdote relative à la découverte de Pythagore; mais Gaudence vivait environ sept cents ans après ce philosophe, et son témoignage est de peu de valeur. La même anecdote a été rapportée par Nichomaque, par Iamblique, Macrobe et Boèce; mais tous s'éloignent de plus en plus du temps où vivait Pythagore, et ils n'ont fait que se copier. Le plus ancien écrivain sur la musique de l'antiquité, Aristoxène, dont la doctrine est fondée sur les sensations des sons et non sur un système de proportions d'intervalles; Aristoxène, dis-je, qui connaissait bien l'histoire des travaux de Pythagore, ne parle point de lui dans ses *Harmoniques*, et se borne à dire dans son deuxième livre que les pythagoriciens Zacynthe et Agénor de Mitylène avaient tenté de fixer les proportions des intervalles de l'heptacorde sans en venir à bout, ce qui fait supposer au moins que leur maître n'avait point fait ce qu'ils tentaient de faire. Athénée, qui écrivait vers la fin du deuxième siècle de l'ère chrétienne, dit (Deipnops., lib. XIV, c. 31) à la vérité que Pythagore régla les proportions des intervalles de musique (*καὶ γὰρ Πυθαγόρας ὁ Σάμιος, τηλικαύτην δόξαν ἔχων ἐπὶ φιλοσοφία, καταφανής ἐστιν ἐκ πολλῶν ὀν παρέργως αψάμενος μουσικῆς*); mais il avait pris évidemment cette opinion dans les écrits des philosophes de l'école d'Alexandrie, et son autorité n'a pas plus de poids que celle des autres auteurs cités précédemment. Voyons au reste quelle est cette anecdote qui a fait tant de bruit.

Pythagore, passant devant l'atelier d'un forgeronqui frappait avec quatre marteaux un morceau de fer sur une enclume, fut étonné d'en entendre sortir des sons qui étaient à la quarte, à la quinte et à l'octave l'un de l'autre. Frappé de cette singularité, il entra chez ces ouvriers, et ayant examiné de près ce phénomène, il crut découvrir qu'il venait de la différence du poids des marteaux; il les pesa, et trouva que celui qui rendait l'octave du son le plus grave ne pesait que six livres, tandis que le plus gros en pesait douze; que celui qui faisait la quinte en était les deux tiers et pesait huit livres; enfin, que celui qui formait la quarte en était les trois quarts et pesait neuf livres. Nichomaque, qui nous a transmis ces détails dans son *Manuel harmonique* (lib. 1, p. 11, *edit. Meib.*), et qui les a répétés dans son *Introduction à l'arithmetique*, ajoute que Pythagore, s'étant retiré dans un coin de l'atelier, suspendit les marteaux *à des cordes d'égale longueur*, et trouva que ces cordes rendaient des consonnances analogues à celles qu'il avait découvertes dans la comparaison du poids des marteaux. Il termine en disant que le célèbre philosophe répéta ses expériences sur un appareil qu'il nommait *chordotonon*, et qu'il appliqua ses découvertes à la construction des instrumens à vent et à cordes.

Le pauvre philosophe Gaudence, qui n'en savait pas autant en matière de proportions que Nichomaque, dit que le second poids était la moitié du premier, que celui qui donnait la quinte *n'en pesait que le tiers*, et qu'enfin le dernier qui sonnait la quarte *ne pesait que le quart du plus gros*. Boèce assigne à l'expérience les mêmes proportions que Nichomaque (*de Musicâ*, lib. 1, c. 10, pag. 1377, *ed. Glar.*); il ajoute seulement qu'il y avait cinq marteaux, et que Pythagore fit retrancher le cinquième

parce qu'il ne produisait aucune consonnance avec les autres (*qui cunctis erat inconsonans*).

Montucla, qui a cité cette anecdote dans son histoire des mathématiques d'après le passage de Nichomaque, dit que c'est une histoire faite à plaisir; car, dit-il, il n'est point vrai qu'il soit nécessaire d'employer des poids dans cette proportion pour rendre les sons dont il s'agit. Il faut pour cela des cordes tendues par un même poids et dont les longueurs soient dans ces rapports; et quant aux poids appliqués à la même corde, ils devraient être réciproquement comme leurs carrés. Il faudrait un poids quadruple pour former l'octave du son grave; pour la quinte il devrait être les $\frac{9}{4}$, et pour la quarte les $\frac{16}{9}$. Ce prétendu procédé de Pythagore avait péché contre le raisonnement; car, ainsi que les marteaux inégaux, choqués par l'enclume, rendaient des sons différens, il était évident que ce devaient être des cordes de différentes longueurs qu'il fallait mettre en vibration. Dans tout ce raisonnement, Montucla n'a fait que copier le jésuite Kircher (*Musurg.*, lib. VI) sans le citer.

Au reste, le premier auteur qui a nié la possibilité de l'expérience et la réalité de ses résultats fut Ptolémée (*Harmonic*, lib. 1, c. 8), juge compétent en cette matière. Il est vrai qu'il ne cite pas le nom de Pythagore; mais le passage est positif et ne peut laisser de doute sur l'objet de sa critique. Dans deux autres endroits (lib. 1, c. 6 et 9) il dit que les proportions admises par les pythagoriciens sont justes, mais qu'ils sont dans l'erreur à l'égard des causes qu'ils leur attribuent. Enfin, dans le chapitre deuxième du même livre, il remarque que les pythagoriciens donnent trop d'importance aux proportions dont il s'agit, et que leurs antagonistes les aristoxéniens ne leur en accordent pas assez. Dans tout cela il est question des pythagoriciens, jamais de Pythagore. Je terminerai mes citations sur ce sujet en faisant remarquer que Vincent Galilée (*Dial. della musica*) et Buontempi (*Hist. della mus.*) se sont rangés de l'avis de Ptolémée, et qu'ils considèrent l'anecdote des forgerons comme une fable.

Il est assez singulier que l'argument le plus péremptoire contre la prétendue découverte de Pythagore ait échappé à la sagacité de ceux qui en ont attaqué l'authenticité; cet argument, contre lequel il n'y a point de réplique, est que ce ne sont point les marteaux qui résonnent lorsqu'ils frappent une enclume, mais l'enclume elle-même, aux vibrations de laquelle se mêlent celles de l'objet forgé, devenues plus sensibles à mesure que celui-ci acquiert plus d'homogénéité sous le marteau et qu'il se refroidit à un degré convenable. Les intonations de l'enclume varient par le dégagement de la chaleur du métal soumis à la *malléation*[1], influence qui se modifie incessamment et dont les phénomènes étaient inconnus des anciens. Quelles que soient les différences du poids des marteaux, il ne paraît pas qu'elles puissent avoir d'autre effet que d'augmenter ou d'affaiblir l'intensité du son. Leur masse opaque les rend peu propres à la production des vibrations sonores, ou du moins notre oreille n'en saisit pas les rapports, tandis que la forme allongée de l'enclume est plus favorable à cette production. Au reste, toute cette partie de la physique est fort obscure, et les hommes les plus instruits avouent que la science est encore dans l'enfance, et qu'il faudrait d'abord revenir à l'observation des faits avant de se presser de conclure. Si nous ne sommes pas plus avancés dans l'acoustique, qu'on juge de l'état des connaissances au temps de Pythagore et de la confiance que mérite une théorie fondée sur des observations semblables à celles qui lui ont fait déduire celle qu'on lui attribue! Ne nous étonnons pas d'après cela que l'académicien Carré ait dit dans son *Traité de la théorie générale du son* (Mém. de l'Acad. des sciences, an. 1707) qu'il y avait plus d'esprit que de solidité dans la science harmonique des pythagoriciens.

Une autre théorie des intervalles musicaux plus conforme aux lois de la physique fut trouvée par le musicien Lasus d'Hermione, contemporain de Pythagore. Théon de Smyrne qui parle de cette découverte (*Theonis Smyrnei Platonici*, etc. *ed. Bullial.* c. 7), en fait partager l'honneur au pythagoricien Hyppase de Métaponte. Selon lui, Lasus s'était servi de deux vases sonores de même forme et de même capacité, lesquels étaient à l'unisson l'un de l'autre. L'un de ces vases restait vide et l'on versait un liquide quelconque dans l'autre. Quand celui-ci était rempli à moitié, si l'on frappait les deux vases, on entendait la consonnance de l'octave; mais si le vase n'était rempli qu'au tiers, on n'entendait que la quinte, ou la quarte s'il ne l'était qu'au quart; c'est-à-dire que les vases faisaient entendre la quinte quand ils étaient dans le rapport de 3 à 2, et la quarte lorsqu'ils étaient dans celui de 4 à 3. De là résultait la progression 1, 2, 3, 4 pour exprimer les rapports des seules consonnances admises par les Grecs de cette époque. Il resterait à savoir par quels moyens on s'était assuré que les vases fussent exactement de même forme, de même capacité, de même épaisseur; si l'on a tenu compte de la température de l'atmosphère et de celle du liquide introduit dans l'un des vases; enfin par quelle méthode on a apprécié les intervalles résultant des diverses ex-

(1) Je crois pouvoir hasarder ce mot dont l'étymologie est sensible.

périences; toutes choses auxquelles il est au moins douteux que Lasus ait songé, et sans lesquelles on ne peut rien conclure des proportions qu'il a adoptées. Il serait aussi nécessaire de savoir sur quelle autorité Théon de Smyrne a rapporté le fait dont il s'agit près de six cents ans après la mort de Lasus; mais il ne donne là-dessus aucuns renseignemens. Ptolémée dit quelques mots de l'expérience des vases dans le huitième chapitre du premier livre de ses Harmoniques, mais il est vraisemblable qu'il en avait puisé la connaissance dans le livre de Théon de Smyrne.

Au résumé, rien ne prouve que Pythagore soit l'auteur des propositions musicales qu'on lui attribue, et le silence de tous les écrivains grecs sur cette découverte jusqu'au deuxième siècle de l'ère chrétienne, tend au moins à mettre en doute les droits du philosophe de Samos à cette théorie des intervalles, théorie qui a été d'ailleurs l'objet de la critique d'Aristoxène, de Ptolémée et de plusieurs autres savans musiciens. A l'égard de l'historiette qui sert de fondement à la découverte de cette même théorie, elle a évidemment été inventée dans l'école d'Alexandrie plus de six cents ans après la mort de Pythagore.

Je ne terminerai pas cet article sans citer une autre anecdote du même genre rapportée par de Thou (Hist., t. 4, p. 251). Il assure que Henri III, passant par Venise à son retour de Pologne, fut conduit à l'arsenal et qu'il y fut ravi d'entendre une musique charmante causée par le bruit des marteaux de quatre forgerons qui travaillaient à une armure. Un des procureurs de Saint-Marc en prit occasion de dire au roi ce qu'on rapporte de Pythagore à ce sujet. La Mothe-le-Vayer, qui se moque de l'anecdote de ce philosophe dans son *Discours sceptique de la musique*, ne fait nulle difficulté d'admettre celle-ci : le sceptique le plus sceptique est encore bien crédule.

Fétis.

Littérature musicale.

Gfr. Weber's Theorie der Tonsetzkunst. (Théorie de la composition, par M. Godefroi Weber, troisième édition, 4 volumes in-8°, Mayence, Paris et Anvers, chez les fils de B. Schott.)

Depuis vingt-cinq ans environ, un changement remarquable s'est opéré dans la direction des études musicales en Allemagne, considérées sous le rapport de l'art d'écrire. Ce changement est le résultat des hardiesses harmoniques tentées par quelques compositeurs dont les succès populaires ont justifié l'audace. En effet, sans remonter aux seizième et dix-septième siècles, et sans citer les ouvrages de Jean-André Herbst, de Werkmeister, de Niedt et de Murschauser qui ont vieilli dans leur objet par les modifications que l'art a reçues, si nous jetons un coup d'œil sur la littérature musicale de l'Allemagne sous le rapport de ce qu'on nomme vulgairement la composition, nous y voyons des monumens d'un savoir profond dans les formes scientifiques, considérées par les grands musiciens allemands comme les bases de l'art d'écrire. Le *Gradus ad Parnassum* de Fux, traduit dans plusieurs langues et resté classique malgré quelques défauts et son style pédantesque, le *Tractatus musicus compositorio-practicus* de Spiess, fort bon livre plus analogue au génie harmonique des Allemands, mais plein de choses solides sur la fugue et le contrepoint instrumental; le *Manuel de la composition* et le *Traité de la fugue* de Marpurg; l'Art de la composition pure (*Die Kunst des reinen satzes in der Musik*) de Kirnberger, et la *Méthode élémentaire de composition* d'Albrechtsberger, prouvent l'existence d'une bonne école de composition en Allemagne pendant le dix-huitième siècle, et la direction scientifique que les études y avaient prise dans l'art d'écrire la musique. Mais, à l'exception d'un livre assez superficiel de Siegmeyer, publié en 1822 sous le titre de *Théorie de la composition* (Theorie der Tonsetzkunst), rien n'a paru depuis trente-cinq ans qui puisse faire croire que l'étude du contrepoint soit en vigueur dans les écoles de musique allemande, et l'on voit au contraire, dans les ouvrages qui ont été publiés depuis ce temps, que l'art y est maintenant considéré sous d'autres rapports et qu'il a maintenant pour objet principal l'analyse d'un certain nombre de cas particuliers d'harmonie. C'est en effet la tendance qu'on remarque dans les ouvrages de MM. Drewis, Schneider, Gebhardi, Weber, et dans la multitude de traités d'harmonie que l'Allemagne voit paraître chaque jour. Mon intention n'est pas de faire en ce moment la critique de cette tendance, mais je crois devoir la constater avant de procéder à l'examen de la nouvelle édition du livre de M. Godefroi Weber.

Le premier volume de la première édition de cet ouvrage parut en 1817 sous le titre d'*Essai d'une théorie bien ordonnée de la composition pour s'instruire soi-même* (Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum selbstunterricht); cet essai fut heureux, car le public l'accueillit avec applaudissemens, et à peine trois années s'étaient écoulées depuis la publication du dernier volume qu'une autre édition fut publiée avec de notables changemens et des augmentations considérables. Le même succès fut bientôt acquis à celle-ci, et

depuis lors le livre de M. Weber est devenu classique en Allemagne : la troisième édition qui paraît en ce moment, et dont il ne reste plus à publier que les tables et les titres des volumes, prouve la persévérance de M. Weber à améliorer son travail, car des perfectionnemens, des additions et des changemens dans l'ordre typographique, s'y font remarquer et la rendent nécessaire à ceux mêmes qui possèdent les éditions précédentes.

La théorie de la composition est divisée en quatre volumes : le premier contient deux divisions; la première, relative à la succession des sons dans les diverses formes; la deuxième, traitant de l'harmonie considérée dans les accords. Ces deux divisions sont précédées de trois chapitres préliminaires : le premier contient un précis sur le *son*, sur la musique en général et sur l'objet de la composition; le deuxième traite de notre système musical dans la notation, l'ordonnance et la classification des sons, la nature et les rapports des intervalles; le troisième est relatif à la théorie du rhythme.

La méthode suivie par M. Weber dans l'exposition de ces objets est analytique et rationnelle, mais peut-être a-t-elle l'inconvénient d'entrer trop avant dans les détails et de s'attacher trop au développement d'une multitude de faits particuliers, au lieu de s'appuyer sur des lois générales et fécondes auxquelles viendraient se rattacher tous les faits isolés. Cette méthode est inverse de celle que les géomètres modernes ont adoptée et qui a produit de si beaux résultats depuis plus d'un demi-siècle. Dégageant la science de tous les faits particuliers, ils ont déduit de ces mêmes faits, considérés d'une manière philosophique, des lois simples et dont l'application est facile. De là une lucidité de principes qui a favorisé les progrès des études en soutenant le courage des élèves. Le désavantage de l'analyse trop minutieuse de cas particuliers est de fatiguer l'attention des lecteurs et de charger la mémoire d'une multitude de faits qui peuvent lui échapper à chaque instant sans espoir qu'elle les retrouve, tandis que des formules générales s'appliquent à tout. Je sais qu'il est difficile de trouver des formules semblables pour une science aussi imparfaite que l'est celle de la musique; toutefois, je crois que cette difficulté n'est pas invincible.

Le système d'analyse détaillée dont je viens de parler a été adopté par M. Weber pour toutes les parties de son ouvrage; il l'a surtout entraîné fort loin dans les troisième et quatrième volumes, comme j'aurai occasion de le remarquer plus loin.

Quatre divisions composent le deuxième volume. La première traite de la *tonalité*, dans l'acception du rapport des sons de la gamme[1], et de la gamme elle-même considérée dans ses qualités harmoniques et mélodiques. Cette partie, une des plus difficiles de l'art, est fort bien traitée par M. Weber. On trouve dans cette division beaucoup d'aperçus fins et vrais sur les propriétés de chaque note de la gamme dans les deux modes, et le penchant de l'auteur à examiner toutes les circonstances qui s'y rapportent dans les moindres détails y trouve une application heureuse, car l'analyse de la tonalité ne saurait être poussée trop loin.

La modulation, qui est une suite nécessaire de la tonalité, forme la seconde division du deuxième volume : elle fait aussi beaucoup d'honneur à la sagacité de M. Weber. Elle est analysée par lui dans ses trois modes, c'est-à-dire dans ses successions diatoniques, chromatiques et enharmoniques. On trouve aussi dans la même division des observations très délicates sur les modulations apparentes qui ne déterminent point de changement de ton, bien qu'elles semblent y conduire. C'est une partie neuve de la science et qui n'avait point encore été traitée d'une manière satisfaisante.

La cinquième division, qui est la troisième du volume, est relative aux marches d'harmonie. Il me semble que M. Weber y a placé quelques traits qui devraient appartenir à la division de la modulation, et qui ne sont pas, à proprement parler, des *marches d'harmonie*, que j'ai, je crois, désignées d'une manière plus juste dans ma *Méthode d'harmonie et d'accompagnement* sous le tiire de *progressions harmoniques*. Je crois aussi que M. Weber aurait pu présenter une division plus nette et plus méthodique de cette matière en classant ces progressions en *marches d'harmonie modulantes* et *non-modulantes*. A cela près, on trouve de fort bonnes choses dans cette partie de son livre.

La dernière division de ce volume est intitulée : *Modulatorische Gestaltung der Tonstücke im Ganzen* (de la conformation modulatoire des pièces de musique dans leur ensemble). Cette partie est peu étendue, mais elle est traitée aussi bien que peut l'être une chose qui de sa nature appartient plus à l'imagination du compositeur qu'à des règles positives de la science.

Au résumé, le deuxième volume de l'ouvrage de M. Weber est fort satisfaisant et contient beaucoup d'aperçus ingénieux dont la science peut faire son profit. Il me semble que c'est la partie du travail qui mérite le plus d'éloges.

(1) Le mot allemand *tonart* exprime bien cet objet, mais il n'a pas d'équivalent dans la langue française, car celui de *tonalité* n'y répond pas exactement.

Le troisième volume est composé de trois divisions. La première traite des cadences et des terminaisons incidentes ou finales. Ici se reproduit un défaut d'ordre que j'ai déjà remarqué en parlant de la cinquième division; car certaines progressions qui s'y trouvent devraient être placées dans la partie des marches d'harmonie. J'y retrouve aussi cette analyse trop minutieuse de circonstances harmoniques peu importantes qu'il aurait été facile de réduire à un certain nombre de formules générales.

La huitième division, qui est la deuxième de ce volume, est relative aux *notes de passage*, considérées dans l'harmonie et dans la mélodie. Beaucoup d'observations judicieuses s'y rencontrent; mais je ne puis m'empêcher de remarquer encore qu'on pourrait y retrancher un grand nombre de considérations peu utiles, et qui tendent à fatiguer l'attention des lecteurs sans bénéfice réel pour leur instruction. Qui croirait, par exemple, que, pour dire ce qu'il est nécessaire de savoir sur les notes de passage, il a fallu employer *cent trente-sept pages in*-8° et plusieurs planches remplies d'exemples?

Si le livre de M. Godefroi Weber avait pour titre: *Recueil d'observations analytiques sur les diverses parties de la musique*, je comprendrais l'utilité de ces grands développemens; mais traité de cette manière, un livre qui renfermerait réellement tout ce qui est relatif à l'art d'écrire en musique formerait plus de vingt volumes; car il est facile de comprendre quelle serait la multitude de détails dans laquelle il faudrait entrer pour tous les genres de contrepoints, d'imitations, de canons, de fugues, de styles, d'emploi et de classification des voix, des instrumens, etc.; ce serait à prendre la science en aversion, rien qu'à voir le livre qui la renfermerait.

Sous le titre de *Von einigen besonderen Arten Harmoniefremder Tœne,* M. Weber a traité, dans la neuvième division de son ouvrage, de quelques objets particuliers qui n'ont point de rapport avec les grandes divisions de l'art, tels que les *anticipations*, du *point d'orgue*, etc. A la suite de ces observations se présente une analyse du commencement du quatuor de Mozart en *ut* majeur, à l'occasion de la question que j'ai soulevée dans la *Revue musicale.* Cette analyse avait déjà paru dans le 53e numéro de l'écrit musical publié chez MM. Schott fils sous le titre de *Cæcilia.* M. Weber, choqué de quelques expressions hardies de mes articles sur ce passage, m'oppose l'opinion de Haydn qui considérait Mozart comme le plus grand compositeur de son temps! Comme si j'avais besoin d'une autorité pour savoir que Mozart est en effet un des génies les plus sublimes qui aient paru dans la musique! Comme si je n'avais pas cent fois manifesté mon admiration, je dirais presque mon fanatisme pour ce grand homme! Comme si les fautes qu'il a faites contre la pureté de style, je dirais même contre la raison, dans un passage de musique instrumentale pouvait porter atteinte à sa réputation! M. Weber doit savoir d'ailleurs que ce sont de mauvais argumens à porter dans la discussion que ces citations d'opinions: c'est en elle-même qu'il faut examiner une question; mais j'avoue que cela est plus difficile. J'estime trop les talens et la personne de M. Weber pour lui faire ici une réponse semblable à celle que je prépare à l'auteur des articles de la *Gazette musicale* de Leipsick, et à laquelle je travaille quand mes autres travaux m'en laissent le temps; mais je lui ferai observer que cette discussion, bien placée dans un journal, ne peut être fort utile dans un livre tel que sa Théorie de la composition. Quand il connaîtra ma réponse à M. Leduc, je pense qu'il me saura quelque gré de la modération dont j'use dans l'analyse de son livre.

Le quatrième volume est divisé en trois parties principales suivies d'un supplément sur la tonalité du plain-chant. La première division du volume, qui est la dixième de l'ouvrage, renferme des considérations sur les mouvemens par sauts: on y trouve cet esprit de fine analyse qui est le caractère distinctif des écrits de l'auteur, mais peu de principes féconds en résultats.

La onzième division est destinée à l'examen des successions d'intervalles semblables et surtout des quintes et des octaves parallèles. On peut croire que d'après la méthode de M. Weber ce sujet est longuement développé; 78 pages et plusieurs planches y sont en effet employées. Mais si jusqu'ici j'ai eu quelques reproches de prolixité à faire à M. Weber, je ne lui en adresserai point de semblable à l'égard de la douzième et dernière division de son livre qui est relative aux études du contrepoint et de la basse chiffrée: tout cela est traité en quelques pages. On pense bien qu'en disant que cela est traité, je ne prétends pas dire que M. Weber soit entré dans le sujet, non; il s'est borné à présenter quelques considérations générales qui n'ont guère pour objet que d'harmoniser le chant choral des églises protestantes: le reste est relatif à la représentation des accords au-dessus de la basse par des chiffres. Il résulte de cet aperçu que M. Weber semble ne considérer les contrepoints simples et doubles, les imitations, les canons et l'art de la fugue que comme des accessoires de la composition.

Malgré la part de critique que j'ai dû faire, il n'est pas moins vrai que l'ouvrage de M. Weber tient une place distinguée dans la littérature musicale, sinon

comme une véritable théorie de la composition, au moins comme un recueil d'observations curieuses sur quelques points de l'art. Il serait à désirer qu'il fût traduit en français; les harmonistes y puiseraient des choses utiles qu'on ne renoontre point ailleurs.

Il est peu de parties de cet ouvrage qui n'aient reçu de notables additions et perfectionnemens dans cette édition, beaucoup plus commode que les autres en ce qu'une partie des exemples a été insérée dans le texte, tandis qu'il fallait les chercher dans les planches trop nombreuses des éditions précédentes.

Fétis.

Nouvelles de Paris.

La série de concerts donnés par M. Paganini paraît être terminée. L'un de ces concerts, donné le 4 mai, a été remarquable par le choix des morceaux que le célèbre violoniste a fait entendre et par l'étonnante perfection de son jeu. Jamais peut-être il n'avait été mieux disposé pour l'exécution des difficultés dont il est si prodigue. Au lieu de se borner à un seul morceau de concerto, comme il l'avait fait précédemment, il a joué les trois parties de celui qu'il a composé pour Paris, composition d'un beau caractère, et qui lui fait autant d'honneur que son habileté à la rendre; puis il a fait entendre la belle sonate militaire sur la quatrième corde qu'il avait déjà jouée avec un succès brillant l'année dernière, et enfin il a terminé son concert par les variations sur la danse des sorcières. Il était facile de voir que l'artiste étonnant avait senti la nécessité de se présenter d'une manière plus solennelle qu'il ne l'avait fait aux autres séances devant un public qui est plus amateur des choses sérieuses qu'on ne semble le croire: aussi son triomphe a-t-il été complet. Justesse parfaite d'intonation, légèreté, aplomb imperturbable dans les plus grandes difficultés, grace et force, tout s'est trouvé réuni ce jour-là pour faire éprouver à l'auditoire les plus vives jouissances et pour exciter son enthousiasme.

Le concert suivant a été moins satisfaisant; il n'avait attiré que peu de monde.

— On parle beaucoup en ce moment d'une nouvelle organisation de l'Opéra-Comique; suivant de certaines versions, le privilége de ce spectacle aurait été concédé de nouveau aux anciens sociétaires qui auraient pris la résolution de l'exploiter par eux-mêmes. Cela est peu vraisemblable. Les anciens sociétaires sont tous, par leur âge, leur position et leurs intérêts, dans l'impossibilité de reprendre l'administration de l'Opéra-Comique, à moins qu'ils ne consentent à subir des pertes considérables et inévitables. D'ailleurs, ce serait remettre en question les pensions qu'ils ont acquises et qui leur ont été assurées comme le prix de la cession qu'ils ont faite de leur privilége et de leur exploitation en 1828. Les circonstances ont bien changé depuis lors: le personnel s'est détérioré ou plutôt s'est anéanti; le répertoire s'est usé, le public s'est éloigné d'un spectacle devenu pour lui sans attraits, les frais se sont augmentés, une salle défavorable à l'effet de la musique, trop grande et mal placée, a été substituée à l'ancienne; enfin, un état de choses prospère a été remplacé par la succession de plusieurs faillites. Ce n'est point dans cette position que les anciens sociétaires consentiront à reprendre leur privilége pour compromettre leur avenir et leur sécurité.

— Le cours de philosophie musicale et d'histoire de la musique, que M. Fétis doit professer rue Neuve-des-Capucines, n° 13, et qui devait s'ouvrir le 13 de ce mois, est remis au dimanche 20 mai, à une heure de l'après-midi.

Dans la première séance du cours, M. Fétis traitera du son, de son effet sur les organes de l'homme, de l'affinité des sons entre eux, des divers genres de gammes et de la manière dont l'art musical a été considéré par les peuples de l'antiquité et par ceux de l'Orient. Il y fera l'examen des rapports de l'acoustique avec les notions métaphysiques des sons que possèdent les individus bien organisés, et développera dans ces diverses questions diverses circonstances historiques curieuses et intéressantes.

On se procure des cartes d'entrée au bureau de *la Revue musicale*, rue du Helder, n° 13.

Nouvelles des Départemens.

La fermeture de Pâques, pendant laquelle les troupes des théâtres de province se réorganisent, a donné lieu à des concerts dans plusieurs grandes villes. *Le Courrier de Lyon*, du 6 mai, rend compte d'un premier concert donné par Mme Martinet.

« La voix charmante de Mme Martinet, dit-il, avait laissé à Lyon de nombreux souvenirs; on se rappelait son timbre sonore et brillant, son extrême facilité de vocalisation, enfin toute son heureuse organisation musicale. Chacun a voulu juger si des études sérieuses et bien dirigées, un séjour de près de deux ans en Italie avaient réalisé tout ce qu'ils permettaient d'espérer. C'est donc avec peine que la salle du Grand-Théâtre a pu contenir la foule qui se pressait de bonne heure vers des lieux aujourd'hui tristes et déserts. Nous nous plaisons à rendre un éclatant hommage à tous les artistes et

amateurs qui composaient le nombreux orchestre réuni par Mme Martinet. Il s'est montré digne de l'empressement du public, et de l'aimable et habile artiste que tous nos *dilettanti* sont fiers et heureux de posséder dans nos murs. »

L'ouverture de *Timoléon* a ouvert le concert. Un air de *Nitocri* de Mercadante, qui suivait, a été fort bien chanté par Mme Martinet. Le duo des *Voitures versées* et l'air du même opéra ont aussi valu des applaudissemens à la cantatrice. L'air de *Sigismondo*, qui a terminé la soirée, ne lui a pas été moins favorable.

L'ouverture du *Freyschütz* a été bien exécutée; M. Beaumann sur le violon, M. Sabon sur la clarinette, et M. Donjon sur la flûte, ont été applaudis.

Nouvelles étrangères.

LONDRES. Des nouvelles récentes qui nous parviennent nous apprennent que d'assez grandes difficultés se présentent pour la représentation de *Robert-le-Diable* au théâtre du roi. Il paraît qu'une cabale a été organisée par les partisans des chanteurs italiens pour s'opposer à ce que des artistes français fussent chargés des principaux rôles de la *Dame blanche* et de *Robert-le-Diable* arrangés sur des paroles italiennes, et pour faire tomber ces ouvrages. Instruit de cette circonstance, le directeur a d'abord suspendu l'étude de la *Dame blanche*, et à fait part à M. Meyerbeer de l'embarras où il se trouvait. Le compositeur n'a pu trouver d'autre remède à ce mal que d'engager M. Mac-Mason à renoncer à faire représenter *Robert-le-Diable* en italien, et à le donner en français tel qu'il a été joué à Paris. De tout cela est résulté la nécessité de laisser les études commencées pour en faire de nouvelles, et sans doute un retard dans la représentation qui peut se prolonger.

Les mêmes lettres nous font connaître que ces embarras ont placé Levasseur et Nourrit dans un repos forcé. Mme Damoreau seule a dû se faire entendre dans le *Barbier de Séville*.

Bulletin d'Annonces.

Agence générale de la musique.

DEMANDES DIVERSES.

Un des graveurs les plus connus désirerait augmenter le nombre de ses élèves : les personnes qui voudraient prendre des arrangemens avec lui pour apprendre sous sa direction, peuvent s'adresser à l'*Agence*.

— Un chef d'institution demande un professeur assez familier avec la méthode Jacotot pour enseigner la musique à des jeunes gens par ce procédé.

— Un artiste ayant occupé plusieurs années une place dans l'orchestre de l'un des principaux théâtres de Paris voudrait se fixer dans une ville de province. Il tient l'orgue d'une église de la capitale, et s'est livré depuis long-temps à l'enseignement du piano et du chant; il joue de plusieurs instrumens à vent, et l'emploi de chef de musique militaire qu'il a occupé autrefois le met à même de diriger parfaitement un corps de musique de garde nationale. Il ne quitterait Paris qu'autant qu'un fixe assez beau lui serait assigné et qu'une clientelle nombreuse lui serait promise. On peut s'adresser à l'*Agence*.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VI^me ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 16.

Condit. de l'Abonnem.		
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **Revue musicale** paraît le **Samedi** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'Agence générale de la musique et de la Revue musicale, rue du Helder, n° 13; M. Schlesinger, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 19 MAI 1832.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Variétés.

DES CONCERTS D'AMATEURS.

Musica capitur omne quod vivit.
Macrob.

Il fut un temps où les amateurs avaient en général plus de zèle que d'habileté; riches pour la plupart, ils faisaient du patronage et s'entouraient d'artistes qui les flattaient pour en tirer avantage, et qui, saisissant avec adresse leurs ridicules, les lançaient comme une balle qui allait rebondir au loin. Tel était ce fameux baron de Bagge, heureux maniaque qui avait fait de son violon son dada chéri; c'eût été dommage de le tirer de son erreur, si douce pour lui et si profitable aux artistes qu'il payait généreusement pour recevoir ses conseils. Ces travers et quelques méchans concerts de province, où l'artiste unique de la ville fait alternativement le solo de hautbois, de clarinette et de flûte, ont jeté quelque déconsidération sur les amateurs et leurs réunions; de là cet apophtegme si connu :

Dieu vous garde du vin du crû,
d'un dîner sans façon
et d'un concert d'amateurs.

Ce souhait n'est pas sans fondement, mais toute règle a ses exceptions, et n'en déplaise à *la sagesse des nations*, comme on dit, un dîner sans façon, offert avec une franche cordialité, a plus d'attraits pour moi qu'un repas splendide soumis à l'étiquette, et je préfère le vin du crû d'un bon Champenois de mes amis au vin mousseux que l'on fabrique à Paris. Quant aux concerts d'amateurs, il y en a eu maintes fois de fort remarquables, et ils ont presque toujours été utiles à l'art.

Ce sont les concerts que donnait, vers 1760, le fermier-général de la Poupelinière, célèbre par son amour pour les arts et les plaisirs, qui commencèrent la réputation de Gossec. Alors âgé de vingt-trois ans, ce jeune artiste fut chargé de les diriger sous les yeux de Rameau.

Quelques années après, M. de la Poupelinière ayant cessé de vivre, Gossec rassembla à l'hôtel de Soubise les débris de sa Société, et créa le *concert des amateurs* qu'il a dirigé pendant quatre ans. C'est à l'ouverture de ce concert, principalement destiné à faire entendre de la musique étrangère, que fut jouée la première symphonie d'Haydn, et c'est pour la Société que Gossec composa les siennes. Le fameux Saint-Georges, si connu par son adresse dans tous les exercices du corps et par l'assaut qu'il fit avec la chevalière d'Eon, était en outre compositeur de musique et membre de ce concert, qui rassemblait, au dire de Grimm, la meilleure et la plus brillante compagnie de Paris.

L'Opéra en conçut de l'ombrage et porta plainte au Gouvernement contre le Concert des amateurs; le prévôt des marchands appuya ces plaintes : heureusement MM. les amateurs avaient posé leur tabernacle à l'hôtel de Soubise, et le prince de Soubise, auquel on proposa de leur retirer sa salle, refusa de se rendre à ces instances; néanmoins, ils ne tardèrent pas à se séparer.

Plus tard se forma la Société de *la Loge olympique*, composée de tous les amateurs de musique qui tenaient un rang dans la noblesse, la magistrature et la haute finance, auxquels s'étaient réunis les professeurs les plus distingués du temps. Parmi les amateurs exécutans figuraient le comte d'Ogny, directeur-général des postes, le chevalier de Coste, officier des gardes françaises, de Sorcy, officier de la garde suisse, Savalette, Gaude, du trésor royal, de Lahaye, fermier-général, etc.

Les concerts de cette Société, sous la protection de la reine Marie-Antoinette, avaient lieu aux Tuileries dans la salle qui suit celle des Maréchaux; les hommes et surtout les femmes, y paraissaient dans de fort grandes

toilettes et portaient l'ordre de la Société, qui consistait dans une lyre en paillettes sur l'habit comme les grands ordres.

La cour, pour marque de la protection qu'elle accordait à cette Société, avait permis aux gardes françaises de faire le service auprès d'elle.

Les six symphonies d'Haydn, dites de la Loge olympique, furent composées expressément pour cette Société et acquises par elle. Ce fut Imbault, membre de l'orchestre et marchand de musique, qui les fit graver. La seconde symphonie concertante de Viotti y fut exécutée sous la direction de l'auteur par Guérillot et M. Grasset, fort jeune alors, et que nous avons vu depuis conduire avec un rare talent l'orchestre du théâtre Italien, où il a monté tous les ouvrages de M. Rossini.

L'orchestre de la Loge olympique eut successivement pour chefs Navoigille aîné et Bertheaume; quant aux solistes, la Société était riche en talens du premier ordre, et il suffira de nommer en instrumentistes les Viotti, Maestrino, Jarnowtz, Ozi, Devienne, Sallentin, Clémenti, Dusseck, Cramer, Bezozzi; en chanteurs, David, Babini, Laïs, Rousseau, Chéron, Mmes Todi, Mara, Saint-Huberti, Renaud, pour qu'on se fasse une idée de l'intérêt que devaient inspirer ces concerts et de l'effet qu'ils devaient produire. La révolution de 89 amena la dissolution de cette Société.

Lorsque l'orage révolutionnaire fut un peu calmé, le souvenir des concerts de la Loge olympique donna à quelques amateurs l'idée de les faire revivre. Ils se réunirent et formèrent en l'an VII l'association musicale connue sous le nom de *Concerts de la rue de Cléry*, qui eut par la suite une réputation européenne. Un comité nommé par les sociétaires formait l'administration; MM. de Bondy, actuellement préfet de la Seine, J. de Caraman, Chérubini, Grasset, Bréval, Pérignon, Plantade, F. Duvernoy, de Crisnoy, Devillers en ont fait partie. L'orchestre était dirigé par M. Grasset, le chant par M. Plantade, et Chérubini tenait aux répétitions la partition pour faire rectifier les fautes qui pouvaient se trouver dans les parties. Les symphonies d'Haydn, principalement celles qui furent composées et exécutées à Londres pendant le séjour qu'y fit cet homme célèbre, eurent à ces concerts le plus grand succès. Leur exécution fut jugée parfaite par un auditoire composé de tous les vrais amateurs français et étrangers. M. Grasset mettait le plus grand soin à faire observer strictement les nuances qui font le charme de la musique; il en était bien récompensé par le religieux silence des exécutans, et l'intérêt qu'ils paraissaient prendre à ces concerts excitait au plus haut degré le zèle des amateurs et des professeurs pour s'en rendre dignes.

Le nombre des exécutans était de soixante-dix à quatre-vingts personnes; la recette de douze concerts se composait d'environ six cents abonnemens à soixante-douze francs, ce qui la mettait à quarante et quelques mille francs. A la fin de l'année, après avoir acquitté toutes les dépenses, il restait toujours en caisse un dividende d'un ou deux mille francs pour les premiers frais de l'exercice suivant; Haydn, qui faisait, sans s'en douter, les frais principaux de ces concerts, fut invité par la Société à faire le voyage de Paris. Après quelques échanges de lettres à ce sujet, il parut décidé à se rendre aux vœux de la Société qui en reçut l'espoir avec une joie inexprimable et s'empressa aussitôt de remettre à M. Mallet, banquier, l'un de ses abonnés, 2,400 fr. pour les faire passer à Vienne et les mettre à la disposition d'Haydn pour les frais de son voyage. A cette occasion, une médaille d'or fut frappée et le nom d'Haydn gravé dessus, pour lui être envoyée comme un gage de reconnaissance pour la promesse qu'il venait de faire à la Société. Les esprits étaient tellement montés à cette époque que, sans nul doute, sa réception eût été un grand triomphe pour lui; mais l'honneur que la Société se faisait de recevoir ce grand musicien ne lui était pas réservé: elle reçut du prince d'Esterhazy une lettre par laquelle il annonçait que la santé d'Haydn, s'affaiblissant de jour en jour, le mettait dans l'impossibilité de faire le voyage de Paris. A cette lettre étaient jointes les partitions originales d'une messe et d'un *Te Deum* que Haydn offrait à la Société comme témoignage de son affection. Celle-ci, fière de ce cadeau, se hâta d'en donner connaissance en faisant exécuter les principaux morceaux de ces chefs-d'œuvre.

Les actes d'*Iphigénie en Tauride* et des enfers d'*Orphée* furent entendus à ces concerts pour la première fois, et firent d'autant plus de plaisir que Garat les chantait avec autant de grace que d'énergie et que les chœurs étaient rendus avec beaucoup de précision; tandis qu'à cette époque l'exécution en était fort négligée à l'Académie royale de Musique. Kreutzer aîné, Frédéric Duvernoy, Rode, Baillot, Romberg, Domnick, Ozi, Delcambre, Sallentin, Devienne, Lefebvre, Dalvimarre, Hummel rivalisaient de talens; Blangini, Martinelli, Parlamagni, Adrien, Mmes Bolla, Strina-Sacchi, Branchu, Armand, Duret y faisaient entendre leurs belles voix; MM. Raoul, de Bondy, de Jumilhac, de Sorcy, Devillers, de Crisnoy étaient au nombre des exécutans. Enfin c'est à ce concert que fut exécutée en 1801 (an X) la première symphonie de M. Reicha.

Quelques années après, la Société fut forcée de céder son local au cadastre qui vint s'y établir, et, à la honte d'une ville comme Paris, on fut obligé, faute d'une salle de concert, de se réfugier dans une petite salle de spectacle (celle de la rue Chantereine).

Les habitudes des sociétaires se trouvant ainsi dérangées, on se sépara, et pour conserver le souvenir de cette réunion musicale, l'une des plus intéressantes et des mieux administrées que l'on puisse citer, le mobilier et le fond de musique furent partagés : la messe d'Haydn et son *Te Deum* formèrent les deux principaux lots. Le *Te Deum* devint le partage du chef d'orchestre qui le garda précieusement; la messe fut acquise, par le Conservatoire, de celui que le sort en avait favorisé, et qui le méritait peu, puisqu'il consentit à s'en défaire.

Vers 1815, une nouvelle Société s'organisa sous le nom de *Concert des amateurs*. Ses réunions furent dans l'origine rue de Grenelle-Saint-Honoré, puis au Wauxhall d'été; elle donnait six concerts pendant la saison d'hiver seulement, et mêlait un acte de bienfaisance à ses plaisirs en montant avec soin à la fin de l'exercice de chaque année un concert au profit des pauvres.

L'orchestre a été dirigé dans le principe, et assez long-temps, par M. David, violon amateur très distingué, ensuite par M. Barbereau qui n'a cessé que pour aller à Rome après avoir été couronné à l'Institut; par MM. Sauvage, amateur, et Guénée; par Vergnes, compositeur sévère qui donnait de belles espérances et que la mort a enlevé subitement aux arts et à ses amis; enfin, par M. Tilman, l'un de nos meilleurs violons.

Cette Société, dont faisait partie M. le comte de Lacépède qui, malgré des travaux plus graves, trouva des instans à consacrer à la musique, a acquis quelques droits à la reconnaissance publique, en ce que, après y avoir essayé leurs forces, c'est de chez elle que Mlles Jawureck et Dorus, Cinti et Leroux (ces deux dernières aujourd'hui Mmes Damoreau et Dabadie) ont pris leur essor dans la carrière orageuse, mais brillante du théâtre. Plusieurs jeunes artistes, tels que MM. Halma, de Bériot, Haumann, y ont jeté les fondemens de leur réputation en se faisant entendre avec succès devant un public habituellement exigeant, bien que pour lui ce ne fût pas *un droit qu'à la porte on achète en entrant*.

En 1826, cette Société donna un concert au profit des Grecs, et plusieurs morceaux de musique furent composés pour cette solennité : une ouverture par Vergnes, un chant grec par M. Chelard et une grande scène lyrique avec chœurs par M. Delaire. Ce dernier ouvrage, composé, paroles et musique, et prêt à être exécuté en huit jours, fut chanté par Mlle Frémont, de l'Opéra, par suite d'une indisposition de Mme Dabadie, à laquelle il avait été destiné et qui l'a chanté plus tard. En 1828, une symphonie et des fragmens du *Stabat* de ce compositeur y furent très favorablement accueillis.

C'est au Wauxhall que la romance si connue du Boristhène a été chantée pour la première fois par Lavigne, alors acteur à l'Académie royale de Musique, actuellement directeur du Grand-Théatre de Bordeaux. On y a aussi entendu, à leur entrée dans le monde, les deux jolies romances concertantes de M. Panseron, l'une avec la flûte, l'autre avec le hautbois, et les airs suisses chantés si délicieusement par Mme Sthockausen.

Le Concert des amateurs a eu ses phases de grandeur et de décadence comme l'empire romain, *si parva licet componere magnis ;* et, comme toutes les institutions humaines, on l'a vu successivement grandir et prospérer sous l'administration consulaire, décroître et s'anéantir sous l'autorité d'un despote; vainement alors il s'efforça de consolider son existence en se reformant sur des bases nouvelles et solides, en rétablissant l'harmonie entre ses membres par la douce fermeté d'une monarchie tempérée ou gouvernement constitutionnel : le coup mortel était porté, et je fus témoin de sa dissolution en 1829.

Pendant que cette Société faisait de vains efforts pour résister au principe désorganisateur qu'elle renfermait dans son sein, une autre s'élevait par les soins de M. Chelard, ancien pensionnaire de l'académie de France à Rome, maître de musique de la chapelle du roi de Bavière; et le 29 novembre de la même année 1829, M. Miel, chef de division de la préfecture du département, auteur de plusieurs écrits sur les beaux-arts, prononça le discours d'ouverture de l'Athénée musical de la ville de Paris. Cette institution, fondée sous les auspices de M. le préfet de la Seine, qui a mis à sa disposition la salle Saint-Jean à l'Hôtel-de-Ville, ayant pour objet de propager l'étude et le goût de la musique en France et d'encourager l'exercice de cet art dans ses trois principales branches, la composition, l'exécution instrumentale et le chant, son fondateur a très bien compris qu'elle devait être tout à la fois académique et philharmonique ;

Académique, en ce qu'elle devait accueillir toutes les communications, favoriser toutes les publications tendant à augmenter les connaissances sur la musique, et unir par des liens de confraternité administrateurs, peintres, littérateurs, poètes, musiciens, toutes les personnes en un mot qui pouvaient lui être utiles par leur situation sociale, leur fortune ou leurs talens;

Philharmonique, en ce qu'elle devait non-seulement

donner de brillans concerts propres à former le goût par le rapprochement de différentes écoles, mais encore remplir le vide laissé dans les églises par l'absence des maîtrises, pour l'exécution de la musique sacrée.

A cet effet, M. Chelard proposa à MM. les membres de l'Athénée d'organiser six solennités musicales religieuses par an, à des époques fixées d'après les convenances de l'église et au moyen d'une modique souscription par chaque solennité. Tous s'empressèrent de répondre à cet appel qui pouvait contribuer à rendre à la musique son ancienne et sa plus belle destination, et une messe de ce compositeur fut exécutée à Saint-Roch; mais ayant été rappelé à Munich peu de temps après, son projet d'encouragement à la musique d'église n'eut pas de suite.

Quant aux concerts, dans l'origine ils étaient divisés en trois parties : la première était consacrée aux jeunes auteurs qui avaient ainsi l'occasion de soumettre leurs travaux à un auditoire nombreux et choisi et d'acquérir de l'expérience et de la réputation; la seconde était composée de morceaux de maîtres dont les ouvrages anciens ou inédits étaient offerts aux jeunes artistes comme études, et au public comme objets d'intérêt et d'instruction; enfin, la troisième partie, réservée aux curiosités musicales, historiques, traditionnelles, comparatives, a été supprimée.

L'Athénée donne douze concerts par année, dont les frais sont couverts par une cotisation mensuelle de six francs pour chaque sociétaire, qui reçoit en échange six billets, indépendamment de sa carte personnelle. Le programme de ces concerts est réglé par un comité d'orchestre composé de cinq membres dont les actes sont soumis au contrôle d'un conseil d'administration nommé en assemblée générale.

Après le départ de M. Chelard, la direction de l'orchestre fut confiée à M. Barbereau, puis à M. Vidal, auquel a succédé M. Girard qui s'acquitte de ses fonctions avec un zèle et une perfection d'autant plus louables que tous les exécutans ne sont pas des maîtres. Il est vrai de dire qu'avec des chefs de pupitres tels que MM. Urhan, Becquié, Roëhn, Vaslin, Michu, Coninx, Vénit, Péchignier, Rickmans et Mengal, il serait difficile de ne pas suivre le commandement du chef suprême. M. Rigel tient le piano[1]; M. Massimino est chargé de l'organisation et de la surveillance du chant et des chœurs; il est parfaitement secondé par Mmes Kuntze-Boulanger, Isambert, Toméoni, MM. Dommange, Boulanger et Hébert, dont les talens sont connus et qui sont membres de la Société. Déjà MM. Kalkbrenner, Field, Litz, Hertz, Labarre, Hiller, Habeneck, Brod, Rousselot, Hurteaux, Dabadie, Stephen, Wartel, Cambon et Panseron, Mmes Casimir et Dabadie s'y sont fait entendre, et plusieurs compositions nouvelles de jeunes auteurs y ont eu plus ou moins de succès.

L'association de l'Athénée, conçue sur un vaste plan, réunit tous les élémens d'une prospérité durable et peut rendre d'éminens services à la musique; mais il est important que le conseil d'administration et le comité d'orchestre ne perdent point de vue le but du fondateur. Qu'ils s'attachent donc principalement aux compositions inédites et aux chefs-d'œuvre oubliés ou ignorés, et qu'ils évitent autant que possible une comparaison désavantageuse en jouant des ouvertures et des symphonies exécutées maintes fois par des orchestres avec lesquels l'Athénée ne peut avoir la prétention de rivaliser. Il n'y a plus aujourd'hui de ces fondations religieuses qui entretenaient un grand nombre d'artistes et faisaient naître l'émulation par l'existence honorable et tranquille qu'elles leur assuraient; il n'y a plus de ces fortunes colossales qui vivifiaient les beaux-arts, et le gouvernement actuel est fort économe. Dans un pareil état de choses, les associations seules peuvent empêcher la décadence des beaux-arts et soutenir leurs vastes entreprises aussi bien que celles de l'industrie. En Allemagne, les associations musicales sont nombreuses; en France, plusieurs villes ont des réunions philharmoniques : celles de Perpignan, Caen et Douai, sont très remarquables; cette dernière a depuis long-temps dans son répertoire des symphonies de Fesca, inconnues à Paris, et l'amateur distingué comme violoniste qui la dirige, M. Luce, choisit de préférence les ouvrages classiques dont la salutaire influence se fait sentir sur le goût de tous les amateurs.

Qu'il se forme donc entre les différentes sociétés lyri-

(1) M. Rigel, artiste distingué comme pianiste, comme accompagnateur et comme compositeur, se fait remarquer par son zèle pour l'art qu'il cultive avec succès et par un désintéressement malheureusement fort rare aujourd'hui. Il est du petit nombre de ceux qui ne considèrent point la musique sous l'unique point de vue d'une profession, et qui, dégagés de tout sentiment de jalousie, rendent une égale justice à tous les artistes qui se font remarquer par leurs talens, en quelque genre que ce soit. Il existe de M. Rigel un grand nombre de compositions instrumentales, et entre autres un grand concerto pour le piano, qui mériteraient d'être plus connus; et l'on a exécuté en dernier lieu à la petite salle de la rue Chantereine un opéra composé par lui au Caire lors de l'expédition d'Égypte, qui prouve que l'auteur aurait pu obtenir des succès à la scène, s'il eût suivi cette carrière. Nous saisissons avec empressement l'occasion qui nous est offerte de rendre justice à un homme estimable et à un artiste de mérite.

(*Note du rédacteur.*)

ques de France et de l'étranger une grande association dont l'Athénée musical sera le centre; qu'elles se fassent part réciproquement de leurs heureuses découvertes, et que les productions des jeunes compositeurs, jugées dignes de cet honneur, soient gravées au moyen d'une souscription et tirées en nombre d'exemplaires suffisant pour en adresser à toutes les Sociétés correspondantes; qu'enfin ces Sociétés se réunissent à certaines époques dans des villes désignées pour y donner des fêtes musicales, à l'imitation de ce qui se fait en Allemagne et en Angleterre. Les avantages qui en résulteront pour l'art seront immenses, et nous conserverons de la sorte le feu sacré prêt à s'éteindre chez les amateurs.

Quoi! prêt à s'éteindre, dira-t-on, à une époque où Paris possède des amateurs aussi remarquables que MM. Onslow, Ardisson, Lurin, Louvrier, Orfila, Bonjour, de Sayve, Festhamel, le prince de la Moscowa, Mmes Orfila, Merlin, Dubignon et autres dont les noms m'échappent. Je conviens que les amateurs d'aujourd'hui sont à ceux d'autrefois ce que l'orchestre actuel de l'Académie royale de Musique est à celui où l'on criait *gare à l'ut*, lorsque les violons avaient à faire cette note par extension sur la chanterelle. Cependant, il faut bien l'avouer, si nous avons plus d'habileté que nos pères, nous avons perdu leur enthousiasme; nous nous rangeons encore sous des bannières différentes, et nous sommes classiques ou rossinistes selon notre engouement pour tel ou tel compositeur; mais nous nous bornons à des éloges outrés ou à quelques plaisanteries de petits journaux. Jadis il n'en était pas de même: les gluckistes et les piccinistes ne plaisantaient pas, ou du moins leurs plaisanteries étaient autant de traits piquans et acérés[1]. L'apparition d'un ouvrage nouveau était l'occasion d'un déluge de pamphlets et d'épigrammes; les écrits de *l'Hermite de Vaugirard* et du *Petit Faiseur à son prête-nom* mettaient la littérature en émoi; *le Coin de la Reine* traitait rudement tout ce qui n'était pas italien; l'acharnement de part et d'autre était porté aux plus ridicules excès; des amis, des parens se brouillaient pour un duo, et on se battait le soir au parterre de l'Opéra. Il s'ensuit que nos pères aimaient la musique en énergumènes et que nous la cultivons en amateurs, mais, il faut l'avouer, en amateurs un peu tièdes, et nous avons perdu en faveur ce que nous avons gagné en habileté.

Un amateur.

(1) Mlle Levasseur, jouant le rôle d'Alceste, chantait le bel air qui finit par ce vers: *Il me déchire et m'arrache le cœur.* Un picciniste s'écria: Ah! mademoiselle, vous m'arrachez les oreilles! — Quelle fortune, si c'est pour vous en donner d'autres! répliqua son voisin.

Correspondance.

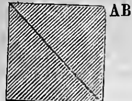
A Monsieur le Rédacteur de la Revue musicale.

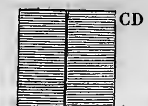
En lisant dans votre numéro du 28 avril dernier un article intitulé: *Essai d'une nouvelle théorie des intervalles de musique*, dans lequel l'auteur déclare que « les cordes qui rendent le *fa* ♯ et le *sol* ♭ sont entre elles comme $\frac{2^9}{3^5} : \frac{3^6}{2^{10}}$ ou comme $2^{19} : 3^{12}$, ou enfin dans le rapport de 524,288 à 531,441; » bien qu'il n'est personne qui, après avoir ouvert un traité d'acoustique, ne sache que ce rapport est exprimé par $\frac{32}{45} : \frac{25}{36}$ ou 128 : 125, je ne pouvais m'empêcher de remarquer qu'il est de certaines personnes qui prennent plaisir à compliquer l'étude des sciences, en passant leur vie à refaire le monde, au lieu de chercher à l'expliquer, tel qu'il est sorti des mains du Créateur.

J'en étais là de mes réflexions lorsque le hasard fit tomber entre mes mains un ouvrage intitulé: *Principes de mélodie et d'harmonie déduits de la théorie des vibrations*, par le baron Blein, ancien officier-général du génie, avec cette épigraphe: *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.* L'à-propos était trop heureux pour ne pas en profiter, et un court examen de ce livre a confirmé l'opinion que j'avais d'avance qu'il ne renferme que des erreurs.

Je n'entrerai pas dans le détail de la théorie de M. Blein; je me contenterai d'extraire de son ouvrage quelques traits pris au hasard qui pourront servir à faire apprécier la valeur de son travail; et puisqu'il a choisi dans *Horace* l'épigraphe de son livre, je demanderai la permission de prendre pour la mienne ce passage de Virgile: *Et ab uno disce omnes.*

1° Considérée sous le point de vue acoustique, la théorie de M. Blein s'appuie sur une expérience qui lui appartient, et qui consiste à frapper alternativement les angles et les milieux des côtés d'un plateau carré, auquel cas il obtient successivement deux sons représentés par 1 (tonique) et $\frac{\sqrt{2}}{2}$ (triton moyen); l'expérience de M. Blein ne prouve rien autre chose si ce n'est qu'en frappant l'angle d'un plateau carré on le fait vibrer dans le sens de sa diagonale, et qu'en le frappant sur le milieu du côté on le fait vibrer dans le sens de sa hauteur, comme l'indique la figure:





et comme le rapport de la longueur AB à la longueur CD est précisément celui de 1 à $\frac{\sqrt{2}}{2}$, il est tout naturel que les sons produits par les deux expériences successives soient dans ce même rapport. Ce résultat n'a rien de commun avec l'harmonie, il équivaut à celui qu'on aurait obtenu en faisant vibrer successivement deux cordes de différentes longueurs qui eussent produit des sons dans le rapport des longueurs de ces cordes, ce que tout le monde savait avant l'expérience de M. Blein.

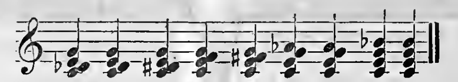
2° Sous le point de vue *mathématique*, l'ouvrage de M. Blein est aussi innocent que sous le point de vue *acoustique;* il y est dit, entre autres choses, p. 3, que $\frac{9}{8}$ est plus grand que $\frac{10}{9}$ de $\frac{1}{72}$, et que $\frac{32}{27}$ diffère de $\frac{6}{5}$ de $\frac{2}{135}$*. Ces calculs n'ont aucun sens; M. Blein devrait savoir que la comparaison des nombres qui expriment les intervalles des sons ne s'établit pas par les *différences* de ces nombres, mais bien par leurs *quotiens;* il aurait dû dire que le rapport de $\frac{9}{8}$ à $\frac{10}{9}$ est celui de 81 à 80; il aurait trouvé de la même manière que le rapport de $\frac{6}{5}$ à $\frac{32}{27}$ est également celui de 81 à 80; de cette manière il aurait indiqué l'identité qui existe entre ces deux comparaisons, identité qui ne résulte nullement des différences $\frac{1}{72}$ et $\frac{2}{135}$.

3° J'arrive à l'examen de l'ouvrage de M. le baron Blein sous le point de vue *musical*, et je me contenterai d'extraire textuellement les exemples de M. Blein; ils sont assez curieux pour se passer de commentaires.

Voici le tableau des accords que M. Blein appelle *accords mixtes*, page 35 de son livre.

Dans le mode majeur,

Dans le mode mineur,



Voici un exemple de la succession des accords, basée sur la théorie de M. Blein, dans laquelle vous verrez que les successions d'octaves, de quintes et de tierces majeures ne sont pas au nombre de celles que rejette sa théorie.

Harmonie de la gamme majeure (pag. 65).

« Ces successions consonnantes, dit M. Blein, sont toutes autorisées par l'oreille. » M. Blein, pag. 66, exprime un doute sur l'un de ces accords; il désirerait introduire dans cette harmonie le *si* ♭, quoiqu'il ne fasse pas partie de la gamme diatonique majeure d'*ut*. « Cela nous indique, dit-il, la faiblesse des motifs qui ont fait adopter cette gamme comme l'unique base d'un système d'harmonie. »

(*) M. Blein remarquera que, plus généreux qu'il ne l'a été jadis lui-même envers moi, je ne cherche pas à me faire un argument contre lui des fautes d'impression de son livre.

Vous croyez peut-être, monsieur, que le *si* ♭ que regrette M. le baron Blein est destiné à faire partie de l'harmonie de la troisième note de la gamme; vous connaissez bien peu le système harmonique de M. Blein si vous avez pu concevoir une pareille pensée; c'est pour l'accord de la seconde note que M. Blein réclame un *si* ♭; au moyen de cette rectification il aura pour accompagner la gamme la série d'accords :

« Toutes les harmonies de la gamme, dit M. Blein, seraient alors dans le mode majeur, et leur succession serait *parfaitement satisfaisante.* »

Je ne multiplierai pas ces exemples qui sont en grand nombre dans son ouvrage, je pense que vous en avez vu assez pour apprécier à sa juste valeur la théorie de M. Blein. Je terminerai donc cette lettre déjà trop longue; et en me rappelant le désir qu'exprimait M. Blein (dans un article publié il y a quatre ans dans *la Revue*

musicale) d'éviter le reproche de n'être qu'un *musicien ignorant et un géomètre barbare*, je vous demanderai si vous croyez qu'après la publication de son livre il puisse échapper au désagrément de passer pour un musicien barbare et un géomètre distrait.

J'ai l'honneur d'être, Monsieur,

Votre très humble serviteur,

E. Troupenas.

Note de l'éditeur de *la Revue musicale*, sur les principes de mélodie et d'harmonie déduits de la Théorie des vibrations, par M. le baron Blein[1].

Nous avons rendu compte de la *Théorie des vibrations* que M. le baron Blein a publiée en 1827, dans le deuxième volume de la *Revue musicale*, et nous avons signalé les défauts que nous avons cru y remarquer, en rendant toutefois justice à la marche assez neuve que l'auteur de cette théorie avait suivie dans ses recherches. M. Troupenas, bien plus habile que nous à juger des principes émis par M. Blein dans son ouvrage, nous fit alors parvenir une réfutation de quelques points de sa théorie, et une polémique scientifique s'ensuivit, qui parut successivement dans la *Revue musicale*, et qui nous semble avoir suffisamment éclairci la question, et avoir démontré les erreurs de M. Blein en plusieurs points importans.

Postérieurement, l'auteur de la *Théorie des vibrations* nous a fait connaître ses idées sur une nouvelle notation de la musique, et sur une forme nouvelle du clavier adaptée à cette notation. Les articles qu'il nous a fournis sur ce sujet ont été également soumis à nos lecteurs, et dans l'examen que nous avons fait du système de M. Bleln, ainsi que de celui de M. Lemme et d'un autre amateur, nous avons démontré l'inutilité et le danger de ces réformes de notre système musical. Or, ce sont ces mêmes idées qui servent de base au nouvel ouvrage publié par M. le baron Blein; nous ne pourrions donc que répéter ce que nous avons déjà dit à ce sujet, et nous préférons renvoyer nos lecteurs aux tomes II et V de la *Revue musicale*, où ils trouveront tous les renseignemens nécessaires; mais il est un point de la théorie de M. Blein qui n'avait point encore été communiquée par lui au public : c'est celui des accords qu'il déduit de sa théorie, et surtout de leur succession : celui-là est tellement extraordinaire que nous ne pouvons le passer sous silence, et que, sans en faire une analyse suivie, nous croyons devoir examiner ce qui a pu conduire M. Blein à admettre de telles successions.

Il y a environ soixante ans que l'abbé Roussier, théoricien pédant, dont l'oreille était peu musicale, imagina de nouvelles harmonies dont il proposa l'usage dans la troisième partie de son *Traité des accords et de leur succession selon le système de la basse fondamentale*. (Paris, 1764, in-8°.) Quelques-unes de ces harmonies parurent alors impraticables parce qu'on les considérait isolément, et qu'on n'avait pas encore d'idées justes sur la théorie du mouvement des sons. Toutefois il y avait, parmi les accords nouveaux de l'abbé Roussier, des harmonies qui ont été employées depuis lors avec succès. Nous citerons entre autres l'accord de septième diminuée avec tierce diminuée, comme *ut* ♯, *mi* ♭, *sol*, *si* ♭, qui est d'un fort bon effet, et qui fut proposé pour la première fois par l'abbé Roussier.

Mais si l'on pouvait se servir avec avantage de quelques-uns de ces accords, parce que leurs aggrégations de sons étaient logiques, il en était d'autres absolument intolérables, parce qu'il n'y avait aucune analogie dans les rapports de leurs sons. Ainsi, ce que l'abbé Roussier appelait l'*accord de onzième superflue avec sixte* (Traité des Accords, p. 184), lequel est composé comme il suit : *la* ♭, *sol*, *si* ♮, *ré*, *fa*, sera toujours insupportable à une oreille quelque peu délicate, parce qu'il n'existe aucun rapport logique entre *fa*, *sol*, *la* ♭, qui entrent dans la formation de cet accord, et parce que la résolution d'un tel accord ne peut donner aucune succesion rationnelle.

L'abbé Roussier qui imaginait de semblables harmonies n'était plus jeune quand il s'était livré à l'étude de la musique, et chez lui l'organisation naturelle ne suppléait point au défaut d'une bonne éducation musicale. On peut donc admettre qu'il ait considéré comme bons des accords impraticables; mais M. le baron Blein nous apprend dans une épître dédicatoire qu'il a cultivé la musique dès sa jeunesse, et qu'il faisait sa partie dans des concerts. Ses organes sont donc exercés aux rapports des sons, et par conséquent ils doivent y être sensibles. Comment donc se fait-il que les harmonies, telles que celles qui viennent d'être citées par M. Troupenas, et beaucoup d'autres encore, aient pu se présenter à son esprit comme de véritables accords? Comment se fait-il qu'il ait imaginé des règles de successions semblables à celles que l'on vient de voir, et qu'il ait cru tout cela préférable à ce que les écrivains sur l'harmonie ont enseigné jusqu'ici? Comment se fait-il enfin qu'il ait cru voir des formules de modes majeur et mineur dans les gammes harmoniques qu'il nous présente?

(1) Un vol. in-8° avec quatre tableaux. Paris, 1832, chez Bachelier, quai des Augustins, n. 55, et chez Simon Richault, éditeur de musique, boulevard Poissonnière, n. 16.

Nous l'avouons, cela nous semble inexplicable, et tel est notre étonnement que nous cherchons encore si ce que nous prenons pour des accords et des successions n'a point quelque sens caché qui nous échappe. Nous avons vu bien des systèmes de musique, nous avons lu bien des hypothèses inadmissibles hasardées par des hommes étrangers à l'art, bien que savans d'ailleurs, et rien de tout cela ne nous étonnait; mais qu'un amateur, élevé dans la connaissance de cet art et qui a des notions des sciences, arrive à de tels résultats après bien des années de recherches, d'études et de méditations, c'est ce qui nous semblera toujours inexplicable.

Nous ne nous livrerons point à l'analyse du livre de M. Blein, parce que cette analyse nous semble impossible; entre l'art et la science, tels que nous les connaissons et les idées de cet auteur sur la mélodie, la composition des accords, leur succession et la construction des modes, il n'y a aucun point de départ commun; il n'y a point d'analogie, point de rapport possible.

Nouvelles étrangères.

VIENNE. Une traduction allemande de la *Straniera*, de Bellini, a été représentée au théâtre de *Kærnthnerthor* sous le titre de *Die Unbekannte;* cet ouvrage a été bien accueilli : MM. Wild et Forti ont particulièrement contribué à son succès comme premiers chanteurs.

L'opéra de Méhul, intitulé *une Folie*, qui avait déja été exécuté à Vienne, a été reproduit en dernier lieu, et a été bien rendu par MM. Wild, Cramolini, Gottdank et Rœkl.

L'opéra sérieux de Raupach, intitulé *Kœnig Enzio*, a dû être représenté en dernier lieu, mais nous n'avons point encore de détails sur son succès.

BERLIN. Plusieurs nouveautés ont été représentées au théâtre de la cour depuis peu de temps. La première est un petit opéra qui a pour titre, *Die Kirmess* (la Fête de Village). La musique est de M. W. Taubert : elle a été applaudie avec enthousiasme. *Zampa*, opéra de M. Hérold, n'a pas été aussi heureux : la ressemblance du sujet avec celui de *Don Juan* a été nuisible à son succès; néanmoins on a rendu justice au mérite du compositeur. Un compositeur nouveau, M. le baron de Laner, s'est aussi produit sur la scène dans un petit opéra intitulé, *Der Orakelspruch* (le Décret de l'Oracle). On a remarqué dans son ouvrage un mélange d'idées originales et de réminiscences qui n'a pas permis de porter un jugement définitif du talent du musicien.

Au théâtre de Kœnigstadt, une traduction allemande de la *Langue musicale* de M. Halevy a été jouée avec un brillant succès sous le titre de *Die Musikalische sprache*. Les autres opéras donnés dans la saison ont été la *Fiancée du Voleur* de Ries, le *Templier et la Juive* de Marschner, la *Muette de Portici* et *Fra Diavolo* d'Aubert, le *Siége de Corinthe* et *Marguerite d'Anjou*. Madame Spitzeder a fait preuve de beaucoup de talent dans cette dernière pièce.

On prépare la représentation de *Robert le Diable* au Théâtre-Royal. Cet ouvrage sera monté avec beaucoup de luxe et de soin.

Les membres de l'académie de chant ont exécuté deux oratorios, *Judas Macchabée* et *Israël en Egypte* avec un effet très remarquable.

BRESLAU. Le *Faust* de Sphor a produit une grande sensation sur le public de cette ville. *Euryanthe* de Weber n'a pas été aussi bien accueilli. Le *Moine de la Montagne*, opéra de Wolfram, a obtenu ensuite un brillant succès. Ce compositeur termine en ce moment un nouvel opéra romantique qui aura pour titre *Das Schaloss Comdra* (le Château de Comdra).

— Le 31 mars, l'anniversaire de la centième année écoulée depuis la naissance de Haydn a été célébré dans l'église de la garnison à Berlin par l'exécution de *la Création* de ce célèbre compositeur. Les exécutans, au nombre de 450, étaient dirigés par MM. Spontini et Zelter. L'orchestre était composé de 52 violons, 20 violes, 22 violoncelles, 14 contrebasses, 4 hautbois, 4 flûtes, 4 clarinettes, 8 cors, 10 trompettes, timbales et grosses caisses. Les chanteurs étaient au nombre de 300 personnes.

Bulletin d'Annonces.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VI^me ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 17.

Condit. de l'Abonnem.		
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le SAMEDI de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 26 MAI 1832.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Essai sur la Théorie de la Musique

Déduite du principe métaphysique sur lequel se fonde la réalité de cette science.

PREMIÈRE LETTRE A M. LE RÉDACTEUR DE LA REVUE MUSICALE.

Dans un article publié le 12 mai dans *la Revue musicale*, sous le titre de QUESTION PRÉLIMINAIRE, vous annoncez à vos lecteurs la proposition que je vous ai faite de développer dans une suite d'articles, insérés dans votre journal, les *Règles pratiques de la musique déduites du principe même de cette science*, principe dont j'attribue la découverte à Pythagore. Vous annoncez en même temps l'intention que vous avez vous-même de publier, sous le titre de QUESTION FONDAMENTALE, *l'examen de la certitude des principes de la musique et des lois du calcul dans leur application aux notions métaphysiques de la construction de la gamme;* je ne vous cache pas, monsieur, que *l'exposé du principe métaphysique de la construction de la gamme* étant l'objet principal de mon travail, il me serait peu agréable que cette question fût traitée d'avance par vous, et que je désire ne point ajouter aux difficultés de la tâche que je me suis imposée celle de lutter contre le précédent que votre opinion pourrait établir.

Vous seriez, en effet, complètement dans l'erreur si, comme vous paraissez le croire, vous supposiez que les résultats que je dois développer sont basés sur la connaissance des *lois des nombres* qui est l'objet général des *mathématiques*, et spécialement de cette branche des mathématiques qu'on nomme *l'algèbre*, ou sur l'observation des *faits de la production du son* qui est l'objet de *la physique* et particulièrement de *l'acoustique. La musique* est une science à part, qui a son principe, ses lois et ses conséquences indépendans de toute autre science; elle n'emprunte aux mathématiques que le *seul fait de l'existence du nombre*, et à la physique que *le seul fait de la production du son dans un corps élastique mis en mouvement*.

Les expériences acoustiques que je pourrai citer par la suite ne serviront qu'à *confirmer* et nullement à *fonder* les résultats que j'obtiendrai, et les calculs bien simples que je serai forcé d'employer ne seront qu'un moyen de déduire les conséquences logiques du principe métaphysique sur lequel se fonde la réalité de la musique. Ce n'est donc point aux connaissances que j'ai pu acquérir dans les sciences mathématiques et physiques que je suis redevable des résultats que je me dispose à faire connaître, mais uniquement à la tendance philosophique qu'a imprimée à mes recherches l'étude des ouvrages du savant auteur de *la Philosophie des mathématiques* dont je me glorifie d'avoir été l'élève.

Avant d'aborder la question difficile dont j'essaierai de donner la solution, je dois dire un mot de celle que vous avez traitée sous le titre de *Question préliminaire.*

Obligé d'attribuer à une intelligence supérieure la découverte du principe *métaphysique* de la comparaison des sons fondé sur *l'harmonie des nombres*, je n'avais pas hésité à en faire hommage au chef de cette école célèbre qui comptait parmi ses disciples des princes et des législateurs: à cet homme aussi illustre par l'étendue de son savoir que par la profondeur de son génie, et que toute l'antiquité s'accorde à regarder comme l'anneau le plus élevé de cette longue chaîne de philosophes qui s'étend depuis Thalès jusqu'à la destruction de l'école d'Alexandre; mais, habitué à n'attacher d'importance à l'existence d'un fait historique qu'autant qu'elle sert à constituer une époque dans l'histoire des progrès du savoir humain, et à ne considérer que comme une chose accessoire la démonstration du fait lui-même, lorsque le progrès a déjà été constaté, je n'aurais pas pensé à déduire les motifs qui me font attribuer à Pythagore la découverte de la loi des intervalles, si vous n'eussiez pas jugé à propos

de révoquer en doute la réalité de cette tradition. Je me crois donc obligé de défendre l'opinion que j'ai émise, et cela pour que ma *croyance* ne puisse être qualifiée de *crédulité*.

C'est en remontant aux principes mêmes des doctrines philosophiques, et non en alléguant quelques anecdotes insignifiantes et peut-être controuvées, que je chercherai à assigner la véritable origine de cette découverte; et quoique cette discussion n'ait point un rapport direct avec l'objet qu'indique le titre de cette lettre, elle pourra du moins donner d'avance une indication de la manière dont je procéderai dans l'exposé même de la théorie de la musique.

Les notions les plus complètes sur Pythagore se trouvent dans l'ouvrage de CHRISTOPHE MEINERS, intitulé: *Histoire de l'origine, des progrès et de la décadence des sciences chez les Grecs et les Romains*, tom. I, liv. 3.

Il est né à Samos vers la fin de la 49ᵉ olympiade; ses voyages en Phénicie, en Palestine, en Perse et aux Indes sont controuvés, ainsi que ses relations personnelles avec *Zoroastre;* ce qui est certain, c'est son voyage en Egypte et son initiation au sacerdoce de ce pays. Il s'établit à Crotone, dans la grande Grèce, peu de temps avant la 60ᵉ olympiade, et sa mort, ainsi que la destruction de sa société par le démagogue *Cylon*, tombe dans les deux premières années de la 69ᵉ olympiade.

Comme philosophe, il est le premier qui ait cherché à introduire une haute unité dans *la raison spéculative*, et surtout le premier qui ait conçu didactiquement *la raison pratique* près de deux siècles avant *Socrate*.

Les fragmens qui nous restent de la vraie doctrine de Pythagore ne nous laissent que difficilement induire avec quelque certitude cette doctrine elle-même. Tout ce qu'il y a d'assuré, c'est qu'elle se compose d'une *métaphysique de la nature* et d'une *métaphysique des mœurs*.

En faisant ici abstraction de la seconde partie de sa métaphysique, c'est-à-dire de *la philosophie pratique*, et en nous renfermant dans la première partie, c'est-à-dire dans *la philosophie spéculative*, il est incontestable que la loi primordiale de cette philosophie de Pythagore consiste en ce que *les nombres sont les principes des choses*.

Une loi secondaire, formant un corollaire de la précédente, était, chez Pythagore même, que C'EST DANS L'HARMONIE DES NOMBRES QUE SE TROUVENT LES RÉALITÉS DU MONDE.

Ainsi, pour en venir à notre objet spécial, c'est-à-dire à *la musique*, il demeure irrécusable que c'est à Pythagore que nous devons attribuer *le principe même* de la théorie musicale ou de la génération des intervalles, quand même cette théorie aurait été découverte postérieurement, ce qui non-seulement n'est pas prouvé, mais même n'est pas vraisemblable.

Quant à l'authenticité de ces principes philosophiques de Pythagore, elle se fonde sur ce que la doctrine de ce philosophe a été conservée publiquement et surtout secrètement par ses disciples jusqu'à *Aristote*, qui y fut initié et en a donné l'exposition didactique.

Nous ajouterons ici que, sous le double aspect sous lequel on a constamment envisagé la doctrine philosophique des nombres de Pythagore, toutes les écoles subséquentes n'en sont que des modifications. Ainsi, le *système d'idées* de *Platon* n'a été considéré que comme une interprétation plus profonde du *système des nombres* de Pythagore, et *les dix catégories* d'*Aristote* n'ont aussi été considérées que comme *le décas harmonique* de Pythagore. Il s'ensuit nécessairement que, quelle qu'ait été l'époque de la découverte des intervalles numériques en musique, en admettant que cette découverte n'appartient pas matériellement à Pythagore, il est incontestable que le principe sur lequel elle repose est *sa propriété exclusive*.

Je suis arrivé au but que je m'étais proposé, en démontrant que c'est au philosophe de Samos que nous devons l'idée première du principe métaphysique de la loi des intervalles; quant à cette loi elle-même, peut-être ne serait-il pas impossible de prouver qu'elle lui appartient également. Je vais essayer d'y parvenir, tout en ne vous cachant pas que je suis loin d'attacher à ce nouvel argument la même importance qu'à celui qui précède.

Le chevalier de Jaucourt, en rapportant dans *l'Encyclopédie* quelques-unes des propriétés des nombres qu'*Hypparque* avait réunies sous le titre de *Théologie arithmétique*, n'hésite pas à les qualifier de *frivoles subtilités*. C'est cependant dans le texte même de ses citations que je crois avoir découvert une indication allégorique des lois de la comparaison des sons. Cette interprétation ne paraîtra peut-être pas tout-à-fait déraisonnable à ceux qui savent que la philosophie de ce temps était enveloppée d'emblèmes empruntés au langage des prêtres égyptiens.

« Le nombre 3, selon les pythagoriciens, représen-« tait *l'harmonie parfaite*.

« Le nombre 5 était l'emblème du *mariage*, comme « étant composé de 2 (premier nombre pair) et de 3 « (premier nombre impair).

« Le nombre 9, qu'ils considéraient avec crainte, dé-« signait la fragilité des fortunes humaines, *presqu'aussi-« tôt renversées qu'établies;* c'est pour cela qu'ils conseil-« laient d'éviter tous les nombres où le 9 domine, et

« principalement 81 qui est le produit de 9 multiplié « par lui-même. »

Or le nombre 3, *l'harmonie parfaite*, exprime en musique l'intervalle de quinte, *consonnance parfaite*.

Le nombre 5, *emblème du mariage* de 2 et de 3, est l'expression de l'intervalle de tierce majeure, qui, combiné avec 2 et 3, forme *l'accord parfait*.

Le nombre 9 exprime l'intervalle de seconde résultant de la succession de deux quintes, *ut sol, sol ré;* c'est une *dissonnance*, à laquelle s'applique assez naturellement la qualification : *presqu'aussitôt renversée qu'établie*.

Le nombre 81, *qu'il faut principalement éviter*, est l'expression du *coma majeur* ajouté à la tierce. Il est produit par la succession de quatre quintes, *ut sol, sol ré, ré la, la mi*, qui produit, comme vous le savez, une tierce majeure *fausse*.

Je vous livre cette interprétation, que vous êtes libre d'admettre ou de rejeter; mais je ne vous cache pas que je ne la crois pas tout-à-fait puérile.

Je suis prêt maintenant à remplir l'engagement que j'ai pris envers vous et envers le public, de développer *à priori la Théorie de la musique déduite du principe même de cette science*. Je crois pouvoir vous déclarer que toutes les notions sur lesquelles repose la science du musicien seront déterminées avec la même certitude que les propositions de la géométrie; mais ce qui mérite surtout d'être remarqué, c'est que les résultats de ces recherches philosophiques se trouvent conformes aux règles pratiques établies *à posteriori* par les plus grands maîtres, et principalement à ceux de l'école fondée en France par *Gossec* et *Chérubini*.

Recevez, Monsieur, l'assurance de ma parfaite considération,

E. Troupenas.

COURS

de Philosophie musicale et d'Histoire de la Musique, par M. Fétis.

Première leçon (23 mai).

C'est quelque chose de si nouveau pour les Français que la musique considérée sous un point de vue philosophique et historique, que peu de personnes avaient compris ce que pourrait être ce cours annoncé depuis quelque temps. La philosophie et la musique semblent en général deux choses qui ne peuvent aller ensemble. L'une si grave ! l'autre si légère, ou, pour dire le mot, si futile au gré de bien des gens ! Le moyen de les accorder ensemble ? Enfin pourtant on s'est hasardé à venir entendre la première leçon, et ce n'est pas sans surprise qu'on a vu le professeur parler un langage facile à comprendre sur des questions remplies d'intérêt auxquelles personne, peut-être, dans l'auditoire, n'avait songé jusqu'ici.

L'objet du cours de M. Fétis est de faire connaître par les faits historiques et par l'analyse l'origine des divers systèmes de musique, les lois de leur formation et les rapports qu'ils ont avec la sensibilité organique des individus. Il a donc dû examiner d'abord si la classification des sons en de certaines échelles a son principe dans la nature considérée dans un sens absolu, ou si les rapports de ces sons, après avoir été déterminés par des circonstances quelconques, ne prennent pas leur caractère de nécessité des habitudes et de l'éducation. Le professeur s'est prononcé en faveur de cette dernière opinion, et a destiné sa première leçon à en démontrer la réalité.

Considérant la musique dans ses premiers élémens chez divers peuples, il a fait voir que les Grecs admettaient dans leur système général la division du ton en quatre parties, de telle sorte que chaque degré de leur échelle enharmonique était à la distance d'un quart de ton. Passant ensuite à la musique des Arabes, des Persans et des Turcs, il a établi d'après des autorités irrécusables que ces peuples divisent leur échelle musicale par tiers de ton, et conséquemment que l'étendue de l'octave, au lieu d'être divisée en douze parties comme dans la musique des Européens modernes, l'était en vingt-quatre dans la musique des Grecs, et qu'elle l'est en dix-huit dans celle des peuples orientaux qui viennent d'être nommés. Or, ces intervalles, sensibles à l'oreille des peuples qui s'y étaient accoutumés, ne le sont à la nôtre que comme une sensation pénible résultant d'un défaut de justesse, et sont trop petits pour qu'elle puisse les mesurer et comparer leurs rapports, accoutumée qu'elle est à percevoir et à comparer d'autres rapports. De là vient, a dit M. Fétis, que les efforts qui ont été faits dans le seizième et dans le dix-septième siècle par quelques musiciens érudits pour rétablir dans la musique moderne la division de l'ancienne échelle musicale des Grecs sont restés infructueux. Des instrumens à claviers, construits alors pour essayer les divisions par quarts de ton, n'ont jamais pu être accordés, même au moyen de chevalets mobiles introduits sous un monocorde; rien ne pouvait donner la certitude que le monocorde restait invariable pendant l'opération de l'accord, et cette opération terminée, il aurait fallu la recommencer sans cesse pour faire la vérification de l'accord et en corriger les défauts. Fût-on enfin parvenu à accorder parfaitement de semblables instrumens, on n'en aurait tiré aucune

utilité; car l'oreille des musiciens n'en aurait pas moins été inhabile à saisir les rapports de leurs intervalles. Les instrumens des Arabes sont divisés et accordés par tiers de tons; néanmoins les Européens ne comprennent rien à ces divisions, bien qu'ils les entendent.

D'autres peuples divisent leur échelle musicale dans des proportions qui ont plus d'analogie avec la nôtre. Ainsi les Chinois ont une gamme majeure divisée comme la gamme européenne par tons et demi-tons; mais au lieu de placer le premier demi-ton entre le troisième et le quatrième degré, comme nous le faisons, ce peuple le met entre le quatrième et le cinquième, en sorte que sa gamme a cette forme :

fa, sol, la, si ♮, *ut, ré, mi, fa,*

au lieu de

fa, sol, la, si ♭, *ut, ré, mi, fa.*

Une gamme semblable se trouve aussi dans l'Inde, et on la retrouve dans quelques mélodies anciennes du pays de Galles en Angleterre.

L'ancienne gamme mineure des Irlandais n'est pas moins remarquable par sa forme; elle n'est composée que de six sons; son troisième degré n'est séparé du second que par un demi-ton comme dans la gamme mineure des Européens; mais le sixième est distant du cinquième à l'intervalle d'un ton, en sorte que sa forme est

la, si, ut, ré, mi, fa ♯,

au lieu de

la, si, ut, ré, mi, fa ♮.

Les mélodies basées sur de semblables gammes ont un effet étrange à notre oreille; mais elles charment les peuples chez qui elles ont pris naissance. Ces peuples ne sont pas moins sensibles que nous pour être moins civilisés, ou pour avoir un autre système de civilisation: il y a donc lieu de croire que leurs affections de tonalité se sont développées par l'effet d'habitudes contractées dès l'enfance et par suite de leur éducation; qu'il en est de même à l'égard de la nôtre, et qu'il est impossible de conclure de nos affections ou de nos répugnances en ce genre en faveur ou contre aucun des systèmes connus.

Mais si l'on ne peut déduire de nos sensations les causes des affinités et des répulsions métaphysiques des sons, les calculs de l'acoustique, fondés sur les résonnances d'une corde sonore et sur ses divisions, peuvent-ils nous fournir des lumières qui lèvent tous nos doutes sur la meilleure division de l'échelle? M. Fétis ne le croit pas, et il fonde son opinion sur les faits énoncés ci-après.

Par le raisonnement, on conçoit qu'une échelle musicale serait parfaite si elle était formée de telle sorte qu'une corde sonore étant prise pour l'unité, et la moitié de cette corde donnant l'octave du son fourni par la totalité de ladite corde dans le rapport de 2 : 1, tous les intervalles résultant de la division de cette corde seraient dans des propositions identiques, de quelque façon qu'on les calculât.

Mais pour être certain qu'on pourrait arriver par le calcul des longueurs et des vibrations d'une corde à de tels résultats, il faudrait d'abord que les mêmes calculs appliqués à un autre système moins parfait fussent d'accord avec les phénomènes métaphysiques de ce système: c'est ce qui n'a point lieu. En effet, les calculs des géomètres ont fixé le rapport de la quinte juste dans la proportion de 2 : 3, celui de la quarte dans celle de 3 : 4, celui de la tierce majeure dans la proportion de 4 : 5, celui de la tierce mineure comme 5 : 6, celui du ton majeur (d'*ut* à *ré*) comme 8 : 9, celui du ton mineur (de *ré* à *mi*) comme 9 : 10, le rapport du demi-ton majeur (de *mi* ♮ à *fa*) comme 15 : 16, et celui du demi-ton mineur (*mi* ♮ a *mi* ♯) comme 24 : 25, et la différence entre ces demi-tons comme 125 : 128; en sorte que *mi* ♯ serait plus bas que *fa* ♮. Or, la pratique est précisément opposée à la théorie, car les instrumentistes et les chanteurs doués d'une oreille juste élèvent autant qu'ils le peuvent le *mi* ♯ et baissent le *fa* ♮. Chladni avoue cette différence entre la théorie et la pratique; mais la manière dont il cherche à l'expliquer est une puérilité. Quelques physiciens et géomètres philosophes ont avoué que les expériences faites sur une corde par un seul mode de résonnance ne sont pas concluantes, que ces expériences ont besoin d'être comparées à beaucoup d'autres par des observations bien faites, et que les résultats de l'acoustique canonique sont plus satisfaisans en apparence qu'en réalité.

Si dans l'état actuel de la science, a dit M. Fétis, on ne peut s'éclairer sur les affinités positives des sons, il faut donc chercher la cause des affinités métaphysiques, telles que nous les concevons, dans la manière dont notre gamme s'est formée, et avoir recours à l'histoire pour cet objet. Ce sera, a-t-il dit, le sujet de la prochaine leçon.

Incidemment, le professeur a démontré historiquement, et par la nature même des échelles qui ne sont point conformes à la nôtre, que les peuples qui ont fait ou qui font usage de ces échelles ne peuvent avoir connu l'harmonie, et qu'elle n'a pu être à leur usage. Cette partie de sa leçon a offert des résultats fort curieux.

Cette leçon a paru intéresser vivement l'auditoire, et

le professeur a reçu les félicitations de quelques hommes distingués qui en faisaient partie.

La deuxième leçon aura lieu mercredi prochain 30 mai, à 3 heures de l'après-midi.

Nouvelles de Paris.

SALLE DU CONSERVATOIRE.

Concert au bénéfice des indigens.

Il se trouve parfois de grands seigneurs qui font de bonnes actions; mais il en est bien peu qui fassent de bonne musique, du moins on en connaît peu qui soit de leur façon. M. le prince de la Moscowa fait à la fois et de bonnes actions et de bonne musique; il paie les frais de concerts au bénéfice des indigens; il y fait entendre des œuvres de sa composition; et de plus ces œuvres ne sont pas des romances, des fantaisies, de ces bluettes enfin qu'on désigne sous le nom de *musique d'amateur*, mais une messe toute entière; *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus*, rien n'y manque, et tout cela à quatre voix, avec des chœurs, un orchestre complet! Honneur à l'homme du monde qui fait un noble usage de sa fortune, de ses facultés et de son temps!

Tout n'est pas également bien dans la messe de M. de la Moskowa. Le *Gloria* m'en semble la partie la moins remarquable; mais le *Kyrie*, la plus grande partie du *Credo*, et surtout le *Sanctus*, feraient honneur à un artiste expérimenté. Les effets de masse sont vigoureux, le style convenable au genre de l'ouvrage, la modulation bien conduite et l'instrumentation remplie d'effets qui prouvent que M. de la Moskowa possède une grande intelligence musicale, puisqu'il a déjà tant d'expérience, ayant eu peu d'occasions d'entendre ses ouvrages. Je ne puis que féliciter M. de la Moskowa de cet heureux essai de son talent, et l'engager à ne point s'arrêter en si beau chemin.

L'exécution de la messe, dirigée par M. Girard avec beaucoup de fermeté et d'intelligence, a produit un effet fort satisfaisant. Il y a eu plus d'ensemble qu'on ne pouvait l'attendre des élèves qui composaient la plus grande partie de l'orchestre et des chœurs, et qui n'avaient fait qu'une seule répétition.

Dans ce concert on a entendu le premier morceau d'un concerto de piano composé par M. Chopin de Varsovie, et exécuté par l'auteur. Ce concerto avait été déjà entendu chez M. Pleyel, et y avait obtenu un succès brillant; il a été moins bien accueilli dans cette circonstance, ce qu'il faut attribuer sans doute à l'instrumentation qui manque de légèreté et au peu de son que M. Chopin tire du piano. Il me paraît au reste que la musique de ce jeune artiste gagnera beaucoup dans l'opinion publique quand elle sera plus connue.

Un solo de hautbois, exécuté par M. Brod, a ravi l'assemblée par le charme que cet artiste sait mettre dans son jeu.

Il est juste de signaler les progrès de Dabadie dans l'art d'adoucir les sons de sa voix, particulièrement dans le haut. Dans le concert donné par M. le prince de la Moskowa, il a chanté avec beaucoup de pureté un air de *Tamerlan*, musique de Winter. Mlle Michel s'est fait entendre aussi dans un air de Rossini; elle a laissé désirer plus de justesse dans ses intonations, mais elle a montré de l'acquit dans l'art de vocaliser.

Obsèques

DE M. LE PRÉSIDENT DU CONSEIL DES MINISTRES.

Les obsèques de M. le président du conseil des ministres, qui ont eu lieu en l'église de Saint-Thomas-d'Aquin le samedi 19 de ce mois, ont offert une circonstance de quelque intérêt sous le rapport de l'art musical. Une messe en musique y a été chantée par les élèves de l'institution dirigée par M. Choron; cette messe est un *pasticcio* formé, avec goût et discernement, de morceaux choisis dans les compositions de ce genre de divers auteurs, notamment de Jomelli, Mozart, Beethoven, MM. Paer, l'abbé Stadler et M. Choron. Elle a été fort bien rendue par un corps de chanteurs dont le nombre paraissait généralement en très bonne proportion avec l'étendue du vaisseau, l'un des plus favorables de Paris pour la musique. On aurait peut-être dans quelques momens désiré que les voix de soprano dominassent un peu plus, mais on sait combien la défense d'introduire des femmes pour l'exécution du chant dans les églises apporte d'entraves à ce que l'on s'y procure ce genre de voix en aussi grande quantité qu'il serait quelquefois nécessaire au bon effet de l'ensemble. Quoi qu'il en soit, l'exécution a été des plus satisfaisantes; on a surtout distingué le sublime *Introït* de Jomelli (*Quo non præstantior alter*), le superbe quatuor de Mozart, *Recordare*, placé comme graduel et parfaitement exécuté par les élèves Beaucourt, Jansenne, Bairès et Massy, et un offertoire avec trio, *Hostias et preces*, de M. Paer, chanté par les mêmes avec infiniment de goût et d'expression, enfin la prose en *faux-bourdon*, chantée par le corps entier d'exécution avec un aplomb, une rondeur et une énergie remarquables. Ce morceau, que tout le monde con-

naît et sait par cœur, et qui par lui-même semble être en effet tout ce qu'il y a de plus simple et de plus ordinaire, mais qui est plein de sens, d'un beau caractère et d'une belle expression, et de plus à la portée de tous les auditeurs, a produit une vive sensation et a été écouté avec beaucoup d'intérêt. Il est juste aussi d'observer que peut-être il n'a jamais eu l'avantage d'être aussi bien exécuté.

Une espèce de faux-bourdon à quatre parties, chanté comme élévation par le chœur de l'église de Saint-Thomas-d'Aquin, groupé dans la nef autour du lutrin, a formé une disparate des plus plaisantes avec les chants du corps d'exécution placé dans la tribune de l'orgue. Nous n'en ferions aucune mention s'il n'eût eu l'inconvénient de prolonger désagréablement une cérémonie qu'il convenait d'abréger.

Tout le chant a été accompagné de l'orgue, qui a été fort bien touché par M. G. H. Fremin, élève de l'institution. Après la cérémonie, M. Marrigues, organiste de l'église, a improvisé avec talent une pièce funèbre qui a duré tout le temps de l'absoute et le défilement du cortége. Nous saisissons avec plaisir cette occasion de rendre un sincère hommage au doyen des organistes français, au seul rejeton existant aujourd'hui de cette antique école française de l'orgue qui a pendant près de deux siècles brillé d'un si vif éclat, qui a été recommandable par un genre de mérite qui lui était propre, et qui, sous ce rapport, a mérité l'estime et l'attention d'autres écoles qui l'emportaient sans doute sur elle sous celui de la science et de la profondeur, mais auxquelles elle était supérieure sous celui de l'intérêt et de l'agrément. Formons des vœux pour qu'elle puisse se régénérer et se voir renaître dans une nouvelle succession d'artistes réunissant à la fois le savoir et le goût.

— Nous avons à réparer un oubli involontaire échappé dans le compte que nous avons rendu d'un concert de Paganini, oubli qui serait une injustice. Nous bornant à dire qu'il y avait eu peu de monde à ce concert, nous n'avons point parlé d'une romance charmante de M. Panseron, avec accompagnement de hautbois obligé, et qui a été arrangée pour l'orchestre par l'auteur. Cette romance, chantée avec beaucoup de goût par Alexis Dupont, a été accompagnée par M. Brod avec un talent tel qu'on peut affirmer qu'il est impossible de donner davantage l'idée de la perfection, soit sous le rapport de la délicatesse du jeu, soit sous celui de la puissance du son, soit enfin sous celui de l'imitation d'une musette qui successivement s'approche et s'éloigne, imitation dans laquelle l'illusion est complète. Selon nous, c'est une création d'effet que M. Brod a trouvée dans cette romance ; cet artiste est entré dans la route des découvertes pour son instrument.

Nouvelles étrangères.

Gênes. La saison du printemps a été ouverte le 23 avril par un opéra de Bellini qui jouit d'une grande faveur en Italie, *I capuleti e i montecchi*, et par l'*Artemisia*, ballet de Monticini. Cette pièce avait fait partie du répertoire de la saison précédente ; mais le départ de la signora Grisi ayant démembré la nouvelle troupe, les impresarii se sont vus dans la nécessité d'en former à la hâte une nouvelle. S'il faut en croire les journaux de Milan, il n'y a pas assez d'éloges à distribuer aux trois premiers sujets, le ténor Bonfigli, Mme Schutz, qui a ajouté à son nom celui de *Oldosi*, et Mlle Edwige. Ces deux dernières cantatrices nous sont connues. Nous avons vu Mme Schutz à l'Odéon et aux Bouffes, et Mlle Edwige s'est fait entendre dans quelques concerts avant son départ pour l'Italie. Ce n'est pas un événement musical d'une médiocre importance que le premier début d'un cantatrice française sur un théâtre *di Cartello*. Le public génois se plaît à encourager les dispositions dramatiques de cette jeune personne et applaudit vivement son talent déjà remarquable dans l'art du chant ; à chaque représentation elle obtient les honneurs de la *chiamata*. Voilà, de compte fait, cinq cantatrices des plus distinguées qui sont sorties de la même école ; c'est en effet à Garcia que l'on doit à la fois Mmes Favelli, Méric-Lalande, Raimbault, Malibran et Mlle Edwige, appelée par ses brillans débuts à devenir leur digne émule.

Londres. Les funérailles de Clémenti ont été célébrées le 29 mars dernier, et sa dépouille mortelle déposée dans le cloître de Wesminster-Abbay. Les chœurs de la chapelle royale de Saint-Paul et de Wesminster s'étaient réunis pour chanter le service funèbre ; une antienne de Horsley avait été composée pour cette circonstance et a été bien exécutée. Parmi les artistes qui assistaient à cette cérémonie on remarquait MM. Cramer, Moschelès, Horsley, sir G. Smart, Novello, Field et Kramer.

— La vente de la bibliothèque musicale de M. Greatorex a commencé le 3 avril dernier et a été terminée le 6 du même mois. Elle consistait en quatre cents lots composés de musique d'anciens maîtres. La partie la plus intéressante de cette vente était la collection complète des œuvres de Handel, écrites de la main de Jean-Chrétien Smith, ami et élève de Handel; elle est contenue

dans un grand corps de bibliothèque qui avait appartenu à Handel et qui est connu en Angleterre sous le nom de *The Handel Bookcase.* Ce meuble, avec la collection des œuvres de Handel, a passé dans les mains du D. Ireland, doyen de Wesminster, et a été adjugé pour la somme de 115 guinées (environ 3000 francs.) La collection contient les partitions d'Alexandre Balus, d'Athalie, Belshazzar, Deborah, Esther, Hercule, Jephté, Joseph, Josué, Judas Machabée, le Messie, Samson, Saül, Salomon, Suzanne, Théodora, Israël en Egypte; quatre volumes d'antiennes, deux *Te Deum* et *Jubilate*, les Fêtes d'Alexandre, Acis et Galathée, le Choix d'Hercule, l'Allegro ed il Pensiero, les grands concertos, les concertos d'orgue, le *Select Harmony*, le *Water Music*, la Sérénade pour le jour de naissance de la reine Anne, les Cantates, les Duos italiens, et les Opéras italiens : Admète, Aœtius, Alcine, Alexandre, Amadis, Ariane, Ariodant, Arminius, Atalante, Bérénice, Flavius, Floridante, Jules-César, Justin, Lothaire, Mutius-Scœvola, Roland, Othon, Parthénope, Pharamond, le Pasto Fido, Porus, Ptolémée, Radamiste, Richard I[er], Renaud, Rodelinde, Scipion, Sirœ, Sosarmes, Tamerlan, Thésée, Xercès et le Triomphe du Temps.

— *P. S.* Au moment de mettre sous presse, nous apprenons que le début des chanteurs allemands a eu lieu au Théâtre du Roi avec un succès éclatant. L'opéra choisi pour ce début était *Fidelio;* Mme Schrœder-Devrient y a excité l'enthousiasme des spectateurs dans le rôle de Léonore. Rappelée sur la scène après la représentation, elle a été accueillie par les plus vifs applaudissemens.

L'opéra de *Robert-le-Diable* sera représenté vers le 30 de ce mois. On espère que cet ouvrage obtiendra un succès de vogue. Nourrit doit y faire son début ainsi que Levasseur; Mlle Grisi doit chanter le rôle qui a été créé à Paris par Mlle Dorus.

Mme Damoreau, Nourrit et Levasseur ont chanté chez M. de Talleyrand, dans une soirée où se trouvaient réunies les notabilités sociales de l'Angleterre; ils y ont recueilli des applaudissemens qu'on ne prodigue pas ordinairement dans les salons où se trouve l'aristocratie anglaise. Il est assez singulier que dans l'état actuel des affaires politiques de l'Angleterre, on ait demandé à Nourrit dans cette soirée de chanter *la Parisienne*, et que ce chant révolutionnaire ait été accueilli par les bravos répétés de la pairie anti-réformiste.

Tamburini, qui est arrivé à Londres et qui a choisi *le Siége de Corinthe* pour son début, a démandé que Nourrit chantât le rôle de Néoclès.

— Le célèbre professeur de musique Charles-Frédéric Zelter est mort à Berlin le 15 mai. Ami intime de Goethe, il se proposait de publier sa correspondance avec cet homme célèbre, mais il ne lui a survécu que deux mois. Zelter, qui d'abord n'avait cultivé la musique que comme amateur, s'est fait connaître avantageusement comme violoniste, comme compositeur de musique instrumentale et religieuse, comme écrivain par la biographie du compositeur et professeur Charles-Frédéric-Chrétien Fasch, qu'il a publiée à Berlin en 1801, et surtout comme professeur dirigeant un grand établissement de chant.

Publications élémentaires.

Méthode complète de premier et second cor, dédiée à M. le le baron Chatry de la Fosse par F. Jacqmin, chef de musique de la garde municipale de Paris, premier cor de l'Opéra-Comique, etc.; œuvre 20[1].

Le cor est devenu une partie importante, non-seulement pour l'exécution des solos, mais aussi pour l'orchestre. Méhul et M. Chérubini avaient commencé à en tirer des effets nouveaux et à étendre ses applications dans les masses instrumentales, quand M. Frédéric Duvernoy, devenu célèbre par son habileté et la pureté de ses sons, mit en vogue un genre appelé *le cor mixte* parce qu'il n'appartenait ni au premier ni au second cor. Il était impossible de jouer avec plus de justesse, d'attaquer mieux la note, de faire parler avec plus de netteté les différentes articulations de la langue que ne le faisait cet artiste; mais il avait borné l'étendue de l'instrument à un si petit nombre de notes que rien n'était plus monotone que la musique qu'on pouvait exécuter avec lui. Néanmoins telle était la réputation de M. Duvernoy que tous les cornistes cherchaient à l'imiter; il en résultait qu'ils devenaient inhabiles à rendre les traits des parties d'orchestre qui sortaient des bornes étroites dans lesquelles ils s'étaient renfermés.

Tel était l'état des choses lorsque M. Dauprat, élève de Kenn, et appartenant à l'ancienne école des Lebrun, des Punto et des Dominich, rétablit l'ancienne division du cor en deux parties, et rendit à chacune son étendue primitive. M. Dauprat prêchait d'exemple, car il était non-seulement un professeur fort distingué, mais il avait lui-même un talent d'exécution remarquable. Il était temps que cette réforme s'opérât, car le cor d'orchestre allait acquérir une grande importance par l'in-

(1) Paris, A. Petit, éditeur de musique, rue Vivienne, n° 6. Prix: 21 fr.

troduction en France des ouvrages de Rossini, où cet instrument est employé d'une manière neuve et dans un développement de moyens inconnus auparavant. Rossini, fils d'un corniste, joua lui-même du cor dans les orchestres des villes où chantait sa mère, avant qu'il eût acquis de la réputation comme compositeur. Son génie lui avait dévoilé les ressources de l'instrument, et ses observations lui servirent ensuite à en tirer des effets nouveaux quand il se livra entièrement à la composition dramatique. Si l'école française du cor fût restée ce qu'elle était à l'époque des succès de M. Duvernoy, il eût été impossible d'exécuter *le Barbier de Séville*, *Othello* et les autres ouvrages du maître célèbre.

M. Dauprat sentit la nécessité d'écrire une méthode générale de premier et second cor pour opérer la réforme qu'il avait entreprise et pour suppléer au défaut d'ouvrage élémentaire pour l'instrument, l'estimable méthode de M. Dominich étant presque tombée dans l'oubli par suite de la direction qu'avait prise l'école française du cor. M. Dauprat, après plusieurs années de recherches et de travaux, fit donc paraître sa *Méthode de cor alto et de cor basse*; il avait cru devoir adopter ces dénominations qui indiquent bien les diapasons des deux divisions de l'instrument. Cet ouvrage est un cours complet de l'art de jouer du cor; il est rédigé d'une manière savante, et l'on y reconnaît la main d'un homme instruit, consciencieux, et aimant l'art qu'il professe. Le succès qu'a obtenu la méthode de M. Dauprat, non-seulement en France, mais en Allemagne, où elle a été traduite et publiée, ne laisse aucun doute sur son mérite.

M. Jacqmin, élève de M. Dauprat, et fidèle aux principes de son maître sur la division du cor et sur son étendue, a cru qu'une méthode moins longue, moins détaillée que celle qui a servi à développer son talent, mais qui offrirait aux commençans un aliment à leur persévérance dans des mélodies réglées en raison du degré de force auquel ils parviendraient successivement, serait un moyen sûr de soutenir leur zèle et de les amener à étudier ensuite avec fruit l'ouvrage de M. Dauprat, et a rédigé d'après ces idées l'ouvrage que nous annonçons aujourd'hui. Cet ouvrage me semble bien conçu dans le but de l'auteur, et exécuté avec soin.

Après quelques indications nécessaires sur la justesse, la position du corps, les proportions de l'embouchure, la position des lèvres et le coup de langue, M. Jacqmin arrive à des exercices sur les sons naturels du cor, c'est-à-dire sur ceux qu'on obtient par la seule modification des lèvres et par la division harmonique du tube de l'instrument. Ces exercices, ainsi que tous ceux du reste de l'ouvrage, sont bien gradués et disposés avec intelligence; ils sont suivis de petites mélodies à deux cors, qui offrent peu de difficultés et qui sont d'un effet agréable. Viennent ensuite des exercices pour l'égalisation du coup de langue dans la répétition des notes de diverses valeurs.

Cette première partie est suivie d'un exposé de l'effet de la main dans le pavillon pour obtenir les notes artificielles et qui ne sont point naturelles au cor, d'exercices sur la production de ces sons et de mélodies où ils sont employés. La cinquième leçon est relative à l'accentuation des sons par le renflement et la diminution. La sixième a pour objet les sons coulés et portés, et la septième est destinée à enseigner ce qui concerne la respiration.

Après ces premières études, M. Jacqmin expose l'étendue générale du cor et la division de l'instrument en premier et second cor. Cette partie est traitée avec soin; elle est suivie de l'étude des gammes, détachées et articulées de diverses manières. L'article qui concerne l'articulation et les exercices qui y sont joints est suffisamment développé pour l'objet que M. Jacqmin s'est proposé.

Les divers genres d'ornemens, et particulièrement *le trille*, sont traités avec développement dans la nouvelle méthode; cette partie est, comme on sait, une des plus difficiles du cor. L'ouvrage est terminé par une suite d'exercices généraux sur la réunion des divers genres de difficultés, suivis de trois duos pour premier et second cor.

L'ouvrage de M. Jacqmin me paraît mériter d'obtenir du succès parmi les personnes qui voudront rendre plus faciles et surtout moins arides les commencemens de l'étude du cor; tel a été le but de l'auteur, et il me paraît qu'il l'a atteint.

FÉTIS.

Bulletin d'Annonces.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VI^me ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 18.

Condit. de l'Abonnem.		
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **Revue musicale** paraît le **Samedi** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'Agence générale de la musique et de la Revue musicale, rue du Helder, n° 13; M. Schlesinger, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 2 JUIN 1832.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Variétés.

EXTRAIT D'UN OUVRAGE INÉDIT.

Sous le titre de *Chapelle-musique des rois de France*, M. Castil-Blaze vient de mettre sous presse un volume sur l'histoire de cette chapelle. Ce livre paraîtra sous peu de jours[1]. On y trouvera des anecdotes piquantes et des détails curieux rapportés avec ce tour d'esprit original qui a fait fortune dans les feuilletons de l'auteur insérés au *Journal des Débats*. Nous croyons que nos lecteurs nous sauront gré de leur donner un avant-goût de cet ouvrage par un extrait tiré de quelques feuilles que nous avons sous les yeux.

« Lesueur, maître de musique de Notre-Dame de Rouen, était un des huit concurrens choisis par Louis XIV[2]. Homme d'un génie heureux et fécond, latiniste habile, il méritait d'être admis à la chapelle. Comme il n'avait pas de puissans protecteurs, il voulut se faire connaître avant de composer pour le concours, et l'on exécuta un de ses motets à la messe du roi. C'était le psaume soixante-dix, au septième verset, *Cadent a latere tuo*. Lesueur, pour se conformer au goût du temps, avait joué sur le mot *cadent*, en faisant descendre tour à tour chaque partie sur une roulade qui se terminait au grave, afin d'imiter la chute d'un homme roulant du haut d'une montagne. Le roi et toute la cour écoutaient le motet avec une grande attention, lorsqu'un plaisant, frappé de l'effet des voix qui arrivaient au terme de leur dégringolade, s'écria : « En voilà un à bas qui ne se « relèvera point. » L'à-propos fit fortune, le roi rit aux éclats, tout le monde l'imita ; on rit long-temps et beaucoup. Cependant Louis XIV se souvint qu'il était dans le temple du Seigneur, et réprima cette saillie de gaîté générale. Le motet continuait, le silence s'était rétabli. Au dixième verset, *Et flagellum non appropinquabit*, le bonhomme Lesueur, qui ne s'était pas mis au-dessus de toutes les puérilités scolastiques, avait fait un nouveau rébus sur *flagellum*, en imitant le bruit long, aigu, sifflant, des fouets et des disciplines. « Oh! dit un autre « courtisan, depuis que ces gens-là se fouettent, ils doi« vent être tout en sang. » Le roi se contraignit d'abord, mais il rit avec plus de violence; lorsqu'il eut donné un libre cours à sa joyeuse humeur, ceux qui l'entouraient l'imitèrent, et de proche en proche tous les fidèles se mirent à rire aussi. Le motet s'acheva au milieu des éclats d'une gaîté bruyante, on ne l'écouta plus, et, dans la suite, les gens de la cour donnèrent à l'infortuné Lesueur les surnoms de *ca a a a adent* et de *flagellum*. On avait enfermé les concurrens dans une maison, où ils furent traités pendant six jours aux dépens du roi, sans communiquer avec personne; chacun travailla de son mieux sur le psaume *Beati quorum;* mais dès que l'on commença à chanter dans la chapelle l'ouvrage de Lesueur, chacun dit tout haut : c'est le *ca a a a adent;* la risée recommença, l'auditoire ne fit aucune attention aux belles choses que le motet renfermait, et Lesueur fut mis hors du concours sans avoir été entendu ni jugé.

« Ce maître retourna à Rouen, où son motet obtint le succès qu'il méritait; mais les applaudissemens de ses élèves et de ses admirateurs ne lui firent point oublier l'injustice de la cour. Cette aventure le dégoûta si fort des images pittoresques, des rébus musicaux et des badinages d'une fausse expression, qu'il jeta au feu toute sa musique pour en composer de nouvelle, dans un style si sage et si réservé qu'elle déplut souverainement aux Rouennais accoutumés à son ancienne manière. Voilà

(1) Paris, Paulin, libraire-éditeur, place de la Bourse.

(2) Pour une place de surintendant de la chapelle du roi.

comment une plaisanterie indiscrète ruina cet estimable compositeur.

« Lesueur était digne de figurer à côté de Lalande, Colasse, Minoret; on le renvoya pour admettre Goupillet que l'opinion des musiciens repoussait. Mais on intriguait alors comme aujourd'hui, et les évêques s'en mêlaient. Bossuet avait sollicité auprès de la Dauphine, qui obtint de Louis XIV la nomination de Goupillet. Ce musicien fut très embarrassé pour se maintenir dignement au poste qu'on lui avait confié. Il l'avait brigué, moins par envie et par espérance de l'obtenir que par vanité. Pour faire honneur à sa réputation, il s'avisa d'avoir recours à Desmarets, jeune homme rempli de talent, mais pauvre et inconnu. Ils firent marché à tant le motet. Goupillet brilla dans son emploi pendant douze ans, et ferma la bouche à ses détracteurs en donnant d'excellens ouvrages. Mais enfin, soit malice, soit besoin, Desmarets vint se plaindre hautement que Goupillet, infidèle à sa promesse, ne payait plus son faiseur; le secret fut révélé, et Goupillet se retira pour n'être pas chassé. Lalouette, Bernier, Campra, Brossard, Mignon, Robert, Moriu, se faisaient remarquer alors parmi les compositeurs qui travaillaient pour l'église.

« Les jésuites faisaient jouer l'opéra dans leur maison professe de Paris. C'est pour leur théâtre que Charpentier, auteur de la musique du *Malade imaginaire*, composa son opéra de *Jonathas*. Les acteurs de l'Académie royale de Musique y chantaient, et quand ils avaient qoitté leurs costumes de théâtre, ils venaient au chœur pour exécuter des motets. « Cette église, celle des jé« suites, est si bien l'église de l'Opéra, dit Fréneuse de « la Vieuville, que ceux qui ne vont point à l'un s'en « consolent en allant à vêpres en l'autre, où ils le re« trouvent à meilleur marché, et qu'un acteur nouvel« lement reçu ne se croirait même qu'à demi possesseur « de son rang et de son emploi, si on ne l'avait installé « et fait chanter chez les grands jésuites. » Les actrices y allaient aussi pendant la semaine sainte et les fêtes de Pâques surtout. « On va les entendre à un couvent mar« qué. En leur honneur, le prix qu'on donnerait à la « porte de l'Opéra se donne pour la chaise de l'église. « On reconnaît Urgande, Armide, Arcabonne, on bat « des mains (j'en ai vu battre à ténèbres, dans l'église de « l'Assomption, pour la Moreau et la Chéret), et ces « spectacles remplacent ceux qui cessent durant cette « quinzaine. Quand on voit des femmes chanter à la « chapelle du roi, il est sûr qu'elles sont d'un autre carac« tère, on est témoin qu'elles ont une autre modestie, « on ne les voit pas sourire à des auditeurs de leurs « amis. Je rapporte des faits qu'il ne me saurait être dé« fendu de rapporter. »

« La musique de Louis XIV coûtait plus de cent mille écus par an. Ce roi voulait que ceux qui la composaient eussent des appointemens assez considérables pour les attacher à son service. Il donnait des conseils à Lalande, et se rendait souvent chez ce maître aux momens où il travaillait à ses motets. Dans l'occasion, Louis daignait honorer ses musiciens de sa protection royale. Un chanteur nommé Gaye s'était permis quelques plaisanteries contre l'archevêque de Reims, son supérieur. Ce musicien pensa que le prélat en serait instruit, et se crut perdu; il alla trouver le roi, lui avoua sa faute, et demanda pardon. Quelques jours après, comme il chantait à la messe en présence de S. M., l'archevêque, à qui l'on répéta ces mauvais propos, et qui les avait sur le cœur, dit assez haut pour être entendu : « C'est dommage, le « pauvre Gaye perd sa voix. — Vous vous trompez, ré« pondit le roi, il chante bien, mais il parle mal. »

« Louis XIV écoutait avec intérêt les compositions que l'on jouait devant lui, et s'apercevait des défauts et de la négligence que l'on mettait quelquefois dans leur exécution. Un motet, qu'il affectionnait beaucoup, produisit un jour moins d'effet qu'à l'ordinaire; il en demanda la cause, et Lalande lui avoua que plusieurs musiciens ne s'étaient pas rendus à l'orchestre. Louis voulut qu'une amende de neuf livres fût payée par chacun des absens. Cette punition pécuniaire rendit les chanteurs et les symphonistes plus exacts: on la réduisit à six livres sous la minorité de Louis XV.

« Comme la musique de la chambre se réunissait au corps des musiciens de la chapelle dans les grandes solennités, il est essentiel que je donne quelques détails sur la manière dont elle était composée. Parmi les chanteurs on distingue A. Boutelou, Borel de Miracle, Claude Muraire, hautes-contres, dont les moyens et le talent ont été portés aux nues par les écrivains de cette époque. Boutelou gagnait des sommes énormes en Angleterre; il y faisait de fréquens voyages. Malgré ce supplément d'honoraires que lui fournissait la Grande-Bretagne, ce ténor dissipateur était toujours abîmé de dettes, poursuivi par ses créanciers, et privé souvent de sa liberté. Louis XIV vint plusieurs fois au secours de son chanteur favori, et les libéralités royales apaisèrent la mauvaise humeur des capitalistes qui le tenaient sous les verrous. Muraire fut exilé à Avignon pour quelques fredaines; il y a laissé de grands souvenirs : j'ai entendu parler avec enthousiasme de sa brillante exécution de l'*Amen* du *Dixit Dominus* de Lalande. Le fameux *C sol ut* de l'*Amen* était l'épée de chevet des

hautes-contres; il fallait nécessairement l'attaquer, subir cette dangereuse épreuve, et vaincre ou mourir sur la brèche. Les connaisseurs ne portaient un jugement à l'égard d'une haute-contre que quand elle avait affronté ce récit éclatant et difficile. Dubrieul, autre chanteur de la chapelle du roi, et dont la voix de ténor faisait sonner le *ré* de poitrine, vint aussi à Avignon quelques temps après, et remporta la même victoire sur le même champ de bataille. Le régent affectionnait beaucoup Dubrieul, et lui donna souvent des marques d'amitié. Une maladie de poitrine fut la cause de l'émigration de ce chanteur. Le climat de la Provence le guérit; il se disposait à se rendre aux vœux de son protecteur, lorsqu'il apprit que la parque inexorable l'avait rayé du nombre des vivans. Dubrieul passa le reste de sa vie dans la capitale du Comtat-Venaissin, et contribua puissamment à la splendeur musicale de la chapelle métropolitaine.

« Quelques femmes avaient été admises à la chapelle du roi pour l'exécution des solos, alors appelés récits; mais la partie de dessus n'en était pas moins spécialement confiée à des *soprani* que l'on faisait venir d'Italie. Beaucoup de noms portés sur les états de la chapelle et de la chambre de Louis XIV figurent encore aujourd'hui sur les registres et les affiches de nos grandes sociétés musicales. La famille Danican-Philidor peut prouver deux siècles de noblesse lyrique; je suis forcé de convenir qu'elle a dérogé depuis quelques années. L'oppression constante que l'ancien gouvernement faisait peser sur les musiciens, les obstacles de tous les genres qui les attendaient, s'ils avaient été assez imprudens pour embrasser la carrière dramatique; le monopole de l'opéra, que l'on accordait à un seul théâtre en dépit de la raison, du bon sens et du goût, et dans la seule pensée d'étouffer, dès leur naissance, les talens que notre Conservatoire formait; toutes ces tribulations devaient nécessairement effrayer un musicien.

« On doit lui pardonner de s'être livré à une industrie moins brillante et plus lucrative. Les Philidor se montrent au premier rang des musiciens pendant deux siècles; à dater de notre époque, il faudra les chercher parmi les bijoutiers. Cette remarque n'est point inutile et doit être consignée dans l'histoire de l'art musical; elle peut donner une idée des vues bienfaisantes et libérales de ceux qui veillaient à sa conservation. Les familles Lambert, Des Côteaux, Itier, ont fourni des professeurs de chant, de flûte, de luth, à la France, pendant des siècles, et nous comptons à présent deux Lambert fort estimés parmi nos professeurs de chant et de piano.

« Henri d'Anglebert, claveciniste, Itier, joueur de luth, Matho, qui montrait à chanter à Louis XIV, Lagneau, Marchand, joueurs de petit luth, Marin-Marais, Léonard Itier, Pierre Danican-Philidor, violistes, Robert Visée, maître de guitare du roi, faisaient partie de la musique de la chambre, dont Lalande, compositeur en titre de ce corps de musiciens, partageait la surintendance avec Lulli fils, en 1722. Quatre joueurs de musette de Poitou, flûtistes au besoin, douze trompettes de la chambre, quatre trompettes et un timbalier des plaisirs, des tambours, fifres ou hautbois de la chambre, se réunissaient aux orchestres de la chapelle ou de l'Opéra lorsqu'on avait besoin de leurs services. Parmi les trompettes de la chambre, on remarque un *tibicen* ayant nom Jean Rode. Michel Danican-Philidor était timbalier des plaisirs, et Jacques Danican-Philidor fifre de la chambre. »

COURS

de Philosophie musicale et d'Histoire de la Musique, par M. Fétis.

Deuxième leçon.

Dans sa première leçon, le professeur avait examiné la constitution de l'échelle musicale de différens peuples, et en avait déduit diverses propositions relatives à la mélodie de ces peuples, aux affinités des élémens de cette mélodie et à l'impossibilité qu'il s'y joignît une harmonie rationnelle. Enfin il avait fait voir que ces échelles constituant des genres de musique tous différens, on ne pouvait trouver d'autre origine de la préférence que chaque peuple a pour le sien que l'habitude et l'éducation. Partant de ce principe, il avait dit que notre échelle musicale est à notre égard la meilleure possible, et il avait annoncé qu'il examinerait dans sa seconde leçon comment elle s'est formée et quelle est l'origine métaphysique de ses affinités mélodiques. Tel devait donc être l'objet principal de cette première leçon; nous allons dire comment M. Fétis l'a traité et comment il y a rattaché diverses autres questions.

Après avoir établi qu'il est des sciences, comme la géométrie, dont les premiers élémens se forment tels qu'ils doivent être à jamais, parce qu'ils résultent de vérités évidentes; qu'il en est d'autres, comme la physique et la chimie, dont on peut perfectionner quelques parties par des observations mieux établies et un langage plus rationnel, sans être obligé d'en refaire toute la théorie, le professeur a dit que la musique ne peut être assimilée à aucune de ces sciences parce qu'elle est à la fois un art et une science, parce que l'art subit de temps en temps des transformations qui impriment à la science

des directions très différentes de celles qu'elle avait prises d'abord, et enfin parce que l'instinct qui préside à ces transformations de l'art crée des phénomènes si peu analogues à ceux qu'on connaissait antérieurement qu'il devient nécessaire de recommencer la science aussitôt que les transformations dont il s'agit sont accomplies. Telles sont les causes, a dit M. Fétis, qui ont jusqu'ici agi sur la science musicale, et qui ont fait que cette science, telle qu'elle est aujourd'hui, est si différente de ce qu'elle était dans le moyen-âge; car ce ne sont pas seulement des progrès qu'elle a faits, ce sont des transformations qu'elle a subies.

Il n'est personne qui, voulant se livrer à l'étude de la musique, ne soit frappé d'abord de l'imperfection des ouvrages élémentaires et des méthodes qu'on emploie pour l'enseigner. Rien n'y fait voir l'origine des faits qui sont en général présentés d'une manière empirique. La cause de l'imperfection de ces méthodes et de ces livres réside dans l'ignorance où sont la plupart des musiciens sur l'histoire de leur art et sur les transformations qu'il a subies pour arriver en l'état où il est aujourd'hui. Il est donc nécessaire d'avoir recours aux études historiques pour connaître comment la science actuelle de la musique s'est formée, et pour en refaire d'une manière rationnelle les élémens et le langage. A l'égard du cadre où il faut se renfermer pour trouver l'origine de notre système musical, tout démontre qu'il ne faut pas remonter au-delà de la réforme opérée par saint Grégoire.

Boèce avait résumé ce qui restait de la musique des Grecs au moment où il écrivit son Traité de musique; cet ouvrage nous fournit donc des lumières suffisantes sur l'état où était l'art musical à l'époque où saint Ambroise choisit parmi les mélodies grecques celles qui pouvaient s'appliquer aux paroles du service divin, et où il forma le système de chant connu sous le nom de *chant Ambroisien.* Ce qui reste de ce chant dans le diocèse de Milan prouve que les formes de la tonalité étaient exactement celles de la tonalité grecque; ainsi le mode lydien et le dorien y dominent, et l'on sait que ces modes se rapprochent de notre mode majeur de *mi* et de *ré*. A vrai dire, il n'y avait pas eu de réforme tonale dans le chant ambroisien.

Il n'en fut pas de même de la disposition que saint Grégoire donna ensuite à l'échelle générale des sons. Par la division de cette échelle en quatre tons *authentiques*, entre lesquels on en intercala ensuite quatre autres qu'on appela *plagaux*, la forme tonale fut réellement changée. Les quatre premiers tons du chant grégorien étaient analogues à ce qu'on appelle des modes mineurs dans la musique moderne; les cinquième, sixième, septième et huitième étaient majeurs, et la seule différence qu'il y avait entre cette tonalité et la nôtre, différence radicale à la vérité, est qu'il n'y avait point de note sensible dans sa constitution.

Tel était l'état de choses, a dit M. Fétis, au commencement du onzième siècle, lorsque Gui d'Arezzo entreprit, non de réformer la constitution de l'échelle musicale ni d'en changer le système, mais d'en rendre l'étude plus facile par de certains procédés mécaniques; seulement, à l'étendue générale des sons, telle qu'elle était connue depuis le temps de saint Grégoire, il ajouta une note inférieure qu'il représenta par le *gamma* grec, ce qui fit ensuite donner le nom de *gamme* à certaines divisions de notre échelle musicale. On a dit et répété dans tous les traités historiques ou dogmatiques sur la musique que Gui d'Arezzo inventa les noms des six premières notes de notre gamme, *ut, ré, mi, fa, sol, la*, et qu'il les tira de l'hymne de saint Jean, composée par Paul d'Aquilée, et dont les paroles sont:

UT queaut laxis
RESonare fibris
MIra gestorum
FAmuli tuorum
SOLve polluti
LAbii reatum
Sancte Johannes.

Cette opinion, a dit M. Fétis, est une erreur qui s'est accréditée sur la foi d'un passage mal expliqué d'une lettre de Gui à Michel, moine de l'abbaye de Pompose ainsi que lui. Dans cette lettre, Gui fait remarquer à son confrère qu'à chacune des premières syllabes *ut queant laxis*, etc., la note monte d'un degré, et il lui conseille de fixer l'hymne dans sa mémoire pour s'accoutumer à discerner les intonations des premières notes de la gamme et pour continuer ensuite à chanter les autres avec justesse par analogie. Ce fut plus de cinquante ans après l'époque où Gui écrivait qu'on eut la malheureuse idée de considérer les six noms de notes dont il s'agit comme une gamme de six sons, et qu'on imagina les *muances* pour suppléer à la septième note dont on ne pouvait se passer.

Pour comprendre ce que c'était que ces *muances*, il faut savoir que le système général des sons, à la fin du onzième siècle, était composé de deux octaves et une sixte, commençant par *sol* sur la première ligne de la clef de *fa*, et finissant à *mi* entre la quatrième et la cinquième ligne de la clef de *sol*. Or, on imagina d'appeler *ut, ré, mi, fa, sol, la*, les six premières notes de ce système, c'est-à-dire *sol, la, si*♮, *ut, ré, mi;* puis on recommença à dire *ut, ré, mi, fa, sol, la*, en commen-

çant par *ut;* et enfin on se servit des mêmes syllabes pour la gamme de *fa, sol, la, si*♭, *ut, ré,* après quoi l'on recommençait la même opération dans la seconde et dans la troisième octave, en sorte que la totalité du système renfermait sept hexacordes ou gammes de six notes. L'hexacorde qui contenait le ♮ s'appelait *hexacorde dur,* celui qui contenait le ♭ s'appelait *hexacorde mol;* enfin l'hexacorde qui s'étendait d'*ut* à *la* s'appelait *hexacorde naturel*, parce qu'il n'avait ni le ♮ ni le ♭. De là vinrent ces manières de s'exprimer où l'on disait qu'on chantait par *nature*, par *bémol* ou par *bécarre*.

Mais la plupart des chants de l'église sortent des bornes de l'hexacorde; il devenait donc nécessaire de changer de gamme lorsque le chant descendait ou montait trop; c'est en effet ce qu'on faisait, et ce changement s'appelait *muance.* La muance avait donc lieu toutes les fois qu'on passait de l'hexacorde dur dans l'hexacorde naturel, ou de celui-ci dans l'hexacorde mol.

Tant que la musique fut bornée à des choses simples comme celles du chant de l'église, les défauts monstrueux de ce système n'offrirent pas beaucoup de difficultés aux chanteurs pour nommer la note; mais lorsque des modulations étrangères s'y furent introduites, la solmisation jeta souvent les exécutans dans de grands embarras Ce furent ces difficultés qui ramenèrent quelques artistes vers la vérité, et qui leur firent proposer de renoncer à l'hexacorde pour diviser le système par heptacordes, en ajoutant une septième syllabe aux six premières. Arrivé à ce point de son exposé historique, M. Fétis en a pris occasion de citer Hubert Wacbrant, Anselme de Parme, Henri Van de Putte, Calwitz, Hitzler, Pedro de Urena et Lemaire, qui proposèrent successivement des systèmes de solmisation par sept syllabes, systèmes qui furent adoptés dans les Pays-Bas, en France et en Espagne, mais qui furent rejetés en Italie, où l'on continua de faire usage de l'absurde système des muances jusqu'à la fin du dix-huitième siècle.

Passant ensuite à l'examen de la constitution de l'échelle en elle-même, le professeur a démontré que celle du plain-chant différait essentiellement par sa tonalité de la tonalité moderne en ce que le septième degré n'était point une note sensible comme dans notre gamme, la distance entre cette note et le huitième degré étant d'un ton. C'est donc une erreur de croire, a-t-il dit, que c'est par l'addition d'une septième syllabe qu'Anselme de Parme, Hubert Wacbrant, Henri Van de Putte et les autres auraient changé la tonalité; les réformes qu'ils proposaient n'étaient relatives qu'à la solmisation; quant au changement de tonalité, il fut le produit d'une innovation d'harmonie.

Pour démontrer cette vérité, M. Fétis a fait voir que la constitution de l'échelle grégorienne n'admet et ne peut admettre que des harmonies consonnantes ou des dissonances artificielles par prolongation. Les accords formés de dissonances naturelles ne peuvent être produits que dans la tonalité moderne par la réunion de la note sensible avec le quatrième degré. Or, cette harmonie fut hasardée pour la première fois par Cl. Monteverde dans le cinquième livre de ses madrigaux, vers 1590. Cette innovation fut vivement attaquée dans sa nouvauté, et Monteverde se défendit par des préfaces contre ses adversaires; mais ni ceux-ci ni l'homme de génie ne s'aperçurent que leurs raisonnemens portaient à faux, puisqu'ils ne s'agissait plus de l'ancienne tonalité, mais d'une tonalité nouvelle qui venait d'être. De cet exposé, M. Fétis a conclu que les affinités de sons de la gamme moderne ne sont pas seulement mélodiques, mais harmoniques, et que Monteverde en est l'inventeur ou plutôt celui qui les a découvertes.

Après avoir ainsi établi l'origine de notre échelle musicale, le professeur a examiné comment se forment les notions de l'intonation par les signes de la notation, et il a exposé l'histoire abrégée de celle-ci, ce qui l'a conduit à traiter des dimensions de la portée à différentes époques, de l'usage des clefs, de l'utilité de leur multiplicité, et des réformes qu'on a proposées pour en simplifier le système. Les développemens dans lesquels il est entré à cet égard ont rendu sensible l'origine de ces signes dont peu de personnes conçoivent nettement l'utilité.

De ce sujet à l'examen du système de notre notation musicale, le passage était naturel. Le professeur, après avoir dit que les premiers signes de notation durent être et furent en effet des signes collectifs, examina comment la notion de l'intonation peut se combiner avec celle de la durée, et comment ces notions se modifièrent à diverses époques. Ces recherches le conduisirent à faire l'histoire abrégée de la musique mesurée depuis Francon de Cologne. C'est par ce sujet qu'il termina la séance, en annonçant qu'il traiterait des différens rhythmes et de la décomposition de la musique dans la prochaine réunion.

Cette leçon a été écoutée avec intérêt par l'auditoire, dans lequel on remarquait plusieurs hommes distingués en plusieurs parties des sciences.

Nécrologie.

Nous lisons dans le *Journal de l'Aisne* du 29 mai un article sur M. Perne, dont les amis de la science

musicale ont à déplorer la perte récente; nous croyons devoir le reproduire ici.

« Le monde savant vient encore de faire une grande perte : M. François-Louis Perne, pensionnaire du roi, ancien inspecteur général du Conservatoire de musique, bibliothécaire de cet établissement et correspondant de l'Institut, est décédé à Laon le 26 mai, dans sa 59e année, après une longue et douloureuse maladie. Tous ceux qui ont connu M. Perne ont pu apprécier les profondes connaissances qu'il avait acquises dans l'art musical par une longue pratique et un travail soutenu. On lui doit des ouvrages très érudits et qui prouvent un ardent amour de la science, par les immenses recherches auxquelles cet homme laborieux a dû se livrer pour enrichir la France de ses précieuses découvertes. Mais personne n'oubliera, et c'est un mérite bien rare qui rehausse encore le talent de cet excellent citoyen, personne n'oubliera cette modestie, cette aménité de caractère qui le faisaient aimer de tous ceux qui avaient le bonheur de l'approcher. Peut-être le chagrin qu'il a éprouvé intérieurement de la réduction considérable de sa pension a-t-il abrégé les jours de M. Perne. Nous n'émettons ici qu'une présomption, car il avait une ame trop fière pour laisser entrevoir à ce sujet la moindre plainte. D'ailleurs sans faste, content de peu, il était au-dessus de toutes les vicissitudes du sort. Nous n'avons prétendu donner ici qu'une faible esquisse de l'homme aimable que nous regrettons; c'est à une plume savante à retracer les titres de l'homme savant. Cette tâche est réservée à celui qui déjà dans *la Revue musicale* a parlé des ouvrages, fruit des longs et honorables travaux de M. Perne. En remplissant cette double tâche, M. Fétis jetera quelques fleurs sur la tombe d'un véritable ami.

« L'inhumation, où on a remarqué un grand concours de citoyens recommandables, a eu lieu hier à dix heures du matin.

« M. Deglaire, professeur de musique, ami du défunt, a prononcé sur sa tombe le discours suivant :

« Messieurs,

« La mort vient de frapper avant l'âge un homme digne sous tous les rapports de nos regrets et de nos souvenirs.

« Honoré de son amitié, je remplis aujourd'hui un devoir pénible et doux tout à la fois, en vous arrêtant un moment sur sa tombe; mais je crains que la reconnaissance ne m'ait trop fait préjuger de mes forces en me faisant entreprendre une telle tâche.

« Comme artiste distingué, comme savant littérateur, comme citoyen vertueux, il a droit également à nos éloges; et chacun de ces titres suffit pour rendre sa perte irréparable.

« François-Louis Perne naquit à Paris. Doué d'un vaste génie et d'une rare aptitude au travail, il ne dut ses talens qu'à lui seul. Jeune encore, son mérite le fit remarquer des hautes notabilités musicales, au rang desquelles il ne tarda pas à prendre place.

« Attaché pendant plusieurs années à la chapelle impériale, puis à l'Académie royale de musique, il occupa avec distinction le poste honorable d'inspecteur-général du Conservatoire de musique et de bibliothécaire de cet établissement, dans lequel il comptait déjà des années de service comme professeur de composition et de déclamation lyrique.

« Si nous considérons en lui seulement le compositeur, ses *oratorio*, ses messes, ses recueils de musique sacrée, son grand traité d'harmonie et de composition, ouvrages dont il a doté la bibliothèque de notre ville, suffisent à sa gloire.

« Comme littérateur, comme savant, auteur d'excellens articles insérés dans la *Revue Musicale*, la France lui doit de nombreuses recherches sur la musique ancienne, notamment sur les romances du *Châtelain de Coucy*, et enfin un travail précieux sur la notation musicale des Grecs, travail immense qui jusqu'à nos jours avait rebuté les plus érudits. Et la mort, l'impitoyable mort l'a surpris au moment où il ajoutait un nouveau fleuron à sa couronne! Je veux parler d'un ouvrage dont il s'occupait sur l'histoire de la musique ecclésiastique du septième siècle.

« Au reste, pourquoi m'arrêterais-je plus long-temps sur l'éloge de ses talens? L'ami des Catel, des Choron, des Fétis, des Wilhem, pouvait-il être un homme ordinaire?

« Mais, a dit M. de Jouy sur la tombe de Catel : C'est de vertus qu'il faut parler aux vivans en présence des morts. Fils respectueux et tendre, il ferma naguère les yeux à sa mère plus qu'octogénaire; bon frère, il ne cessa d'être le bienfaiteur d'une sœur qu'il chérissait. Bon époux, il laisse une veuve au désespoir.... Homme éminemment bienfaisant, le village où il passa les dernières années de sa vie dira son inépuisable sollicitude pour les malheureux... Ami sincère et dévoué, bon citoyen, savant modeste, appréciateur du talent des autres, simple dans ses goûts, ami de la retraite, n'ayant que l'amitié pour confidente de ses vertus : tel fut l'homme dont nous avons à déplorer la perte.

« Adieu, mon ami! Je n'oublierai jamais les douces relations que nous avons eues ensemble. Tu fus pour

« moi un père tendre : mes regrets te suivent dans la « tombe. Repose en paix ! Adieu ! »

La douleur que nous éprouvons de la perte de l'homme savant et respectable dont nous nous honorions d'être l'ami ne nous empêchera pas de répondre à l'appel qui nous est fait, et dans le prochain numéro de *la Revue musicale* nous donnerons sur M. Perne la notice qu'on attend de nous.

Nouvelles de Paris.

Les répétitions du ballet-opéra intitulé *La tentation* se poursuivent avec activité à l'Académie royale de musique : la première représentation de cet ouvrage aura lieu du 10 au 15 de ce mois. Un luxe de mise en scène, de décorations et de costumes qui surpasse tout ce qu'on a fait jusqu'ici sera déployé dans cette composition originale. Le directeur de l'Opéra, M. Véron, a dépensé, dit-on, plus de deux cent mille francs pour cet objet.

— Quelques-uns des principaux sujets de l'Opéra italien sont déjà engagés. Dans le cours de l'hiver prochain, on entendra à ce théâtre Tamburini, Rubini, Mmes Boccabadati et Grisi ; et dans les derniers mois de la saison, Mme Malibran viendra se joindre à cet ensemble et le compléter.

—Nous éprouvons une vive satisfaction à annoncer que, sur la demande de la commission de l'Opéra et du Conservatoire, M. le ministre vient de prendre une décision toute favorable au chant français et de rendre justice à M. Ponchard en réintégrant cet artiste distingué dans sa place de professeur au Conservatoire. Les élèves de chant de cet établissement ont manifesté une vive satisfaction en apprenant cette décision.

— Hier, M. Abbey, facteur d'orgues anglais de beaucoup de mérite, a livré l'orgue de l'église de la Madeleine (à l'Assomption), qu'il vient de restaurer et qu'il a refait à neuf en partie. Les commissaires pour la réception étaient MM. Benoist, ancien organiste de la chapelle du roi, Fessy, organiste de la paroisse, et Fétis. MM. Benoist et Fessy ont touché plusieurs improvisations avec le talent qu'on leur connaît et ont produit beaucoup d'effet sur cet instrument qui fait honneur au talent de M. Abbey.

Nouvelles étrangères.

Londres. Après avoir hésité pendant près de quinze jours sur le choix d'un ouvrage, faute de moyens d'exécution, et par suite du désordre qui règne dans l'administration du théâtre du roi, Tamburini a enfin débuté par le rôle de *Dandini* dans la *Cenerentola*, grace à la facilité merveilleuse de Mme Damoreau qui apprend un rôle et le chante à ravir après l'avoir lu deux fois. Suivant les détails qui nous parviennent, il est impossible d'imaginer rien de plus étonnant que la flexibilité de la voix de Tamburini, flexibilité qui est telle qu'avec sa puissante basse il vocalise comme Mlle Sontag. Une intonation pure et toujours irréprochable, une émission de voix si naturelle qu'il semble que le chanteur n'ait qu'à ouvrir la bouche pour laisser couler de beaux sons, enfin du goût dans les fioritures et une belle prononciation ; telles sont les autres qualités par lesquelles Tamburini vient d'obtenir le plus brillant succès.

Au premier abord, les Anglais avaient trouvé la voix de Mme Damoreau un peu faible pour la grande salle de l'Opéra, parce que cette salle, beaucoup trop longue pour sa largeur, n'est point favorable à la propagation du son, et que le chant délicat et fin y réussit moins que les éclats de voix et la puissance des poumons ; néanmoins il est si vrai que l'art de se faire entendre est celui de se faire écouter, que Mme Damoreau n'a pas tardé à s'emparer de son auditoire, et qu'elle jouit aujourd'hui de toute la faveur publique dans la capitale de l'Angleterre. Ses succès sont brillans, et celui qu'elle vient d'obtenir dans la *Cenerentola* a même fait pâlir un peu celui de Tamburini.

—La représentation de *Robert-le-Diable* devient problématique par suite des mauvais calculs et des dispositions mal faites par le directeur du théâtre. M. Mason est plus amateur des arts que ne le sont d'ordinaire les entrepreneurs de spectacle ; il en a surtout un sentiment beaucoup plus juste que les Anglais n'en ont ; mais son incapacité pour les affaires administratives est complète. Après avoir réuni la valeur de trois troupes italiennes, d'une troupe française et d'une troupe allemande, il n'a su tirer presque aucun avantage des premières, n'a point fait et ne pourra vraisemblablement pas faire entendre ses chanteurs français, et n'a eu de résultats avantageux qu'avec les allemands. Qui pourrait croire qu'avant de faire venir Mme Damoreau, Nourrit et Levasseur à Londres, il n'avait pas fait disposer les décorations et les autres accessoires ! Eh bien, telle est son incurie qu'après avoir tenu Levasseur et Nourrit pendant deux mois et demi dans une inaction complète, et au moment où le congé de ces artistes va finir, le décorateur déclarait il y a quelques jours à l'un d'eux que son travail ne serait fini que dans quinze jours ou trois semaines, c'est-à-dire quand il n'y aura plus d'acteurs pour jouer la pièce.

Au reste, l'incapacité des choristes anglais est telle qu'on ne peut en tirer aucun parti, et que les mauvaises répétitions se succèdent sans que l'ouvrage soit mieux su. De tout cela, il est permis de conclure que *Robert-le-Diable* ne sera pas joué. Cependant cette pièce est attendue avec une vive impatience; les abonnés la demandent à grands cris, et Dieu sait ce qui pourra en advenir si leur attente est trompée.

Publications étrangères.

Le catalogue de la foire de Leipsick qui vient de finir prouve que l'Allemagne a été féconde cette année dans la littérature musicale. On en pourra juger par la liste suivante d'ouvrages relatifs aux différentes parties de cet art, que nous en avons extraite.

1. Antony (J.). Geschichtliche Darstellung der Entstehung und Vervollkommnung der Orgel, nebst einigen speciellen Nachrichten über verschiedene Orgelwerke. (Exposition historique de l'origine et du perfectionnement de l'orgue, suivie de quelques notices spéciales de différens orgues célèbres; un vol. in-8°. A Munster, chez Coppenrath, 1832.)

2. Geschichte, Kurzgefaszte, der Musik, von den ælteesten bis auf die neuesten Zeiten, von K. H. L. Kleinschmidt und F. Buschendorf. (Histoire abrégée de la musique, depuis les temps les plus anciens jusqu'à l'époque actuelle, par MM. Kleinsmidt et Buschendorf; 1er vol. gr. in-8°. A Leipzig, chez Lauffer.)

Jæck (H. J.). Beschreibung audirer 1500, zum Theile noch ungedruckter Haudschriften vom XIV—XIX Jahrh. (Description d'environ 1500 manuscrits depuis le XIVe jusqu'au XIXe siècle, existant dans la bibliothèque de Bamberg, et dont une partie est encore inédite; avec des notices sur les savans, les littérateurs et les maîtres-chanteurs de Bamberg, etc. A Nuremberg, chez Haubenstricker, 2 parties in-8°.)

3. Keszler (Fr.). Kurze und faszliche Andeutungen einiger Mængel des Kirchengesangs. (Explications courtes et intelligibles de quelques imperfections du chant de l'église; un vol. in-8°. A Iserlohn, chez Longewiesche.)

4. — der musikalische Kirchendienst. (La Liturgie musicale, par le même; in-8°. A Iserlohn, chez Longewiesche.)

Birnbach (H.). Der vollkommene Komponist, etc. (Le Parfait Compositeur, etc.; 2 vol. in-8°. Berlin, chez Cosmar et Krause.)

5. Hientzsch (J. G.). Eutonia, eine hauptfæchlich-pædagogische Musik-Zeitschrift. IV, V und VI Bandes. 8°. Breslau, Leuckart. (*Eutonia*, écrit périodique sur la musique, t. IV, V et VI.)

6. Rellstab (L.). Iris im Gebiete der Tonkunst. 1r, 2r und 3r Jahrg. 1830-31-32. Berlin, Trautwein. (*Iris dans les domaines de la Musique*, 1re, 2e et 3e années. 1830—1832.)

7. Rochlitz (Fr.). Für Freunde der Tonkunst. 3r und 4r Theil. 8°. Leipzig, Cnoblach. (Pour les amis de la musique, 4e volume.)

Gœroldt (J. H.). Handbuch der Musik, der Generalbasses und der Komposition. gr. 8°. Guedlinburg, Busse. (Manuel de musique, d'harmonie et de composition.)

— Gründlicher Unterricht im Generalbass und in der Komposition, etc. Dritte Ausg. gr. 8°. Quedlinburg, Ernst. (Instruction complète sur l'harmonie et la composition, par le même; 3e édition.)

8. Reichmeister (J. C.). Unentbehrliches Hilfsbuch beim Orgelbau. 8°. Leipzig, Fest. (Le livre nécessaire pour la construction de l'orgue.)

9. Wilke (Fr.). Beschreibung einer in der Kirche zu Perleburg, in Jahr 1831 auf gestellten neuen Orgel. gr. 8°. Neuruppin, Ochmigke und Riemschneider. 1832. (Description d'un orgue nouvellement érigé dans l'église de Perlebourg, dans l'année 1831.)

Winterfeld (C. Von). Johannes Perluigi von Palestrina. Seine Werke und deren Bedentung für die Geschichte der Tougunst. Mit Bezug auf Baini's neueste Forschungen dargestelle. (Jean Perluigi de Palestrina; ses ouvrages et leur importance pour l'histoire de la musique, avec un examen des nouvelles recherches de Baini sur ce sujet; un vol. in-8°. Breslau, Adlerholz, 1832.)

Bulletin d'Annonces.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIme ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** No 19.

Condit. de l'Abonnem.		
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **Revue musicale** paraît le **Samedi** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'Agence générale de la musique et de la Revue musicale, rue du Helder, n° 13; M. Schlesinger, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 9 JUIN 1832.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Notice sur M. Perne,

Ancien inspecteur général du Conservatoire et membre correspondant de l'Institut.

La littérature musicale a été long-temps négligée, ou du moins cultivée avec négligence par les Français, surtout dans sa partie historique et d'érudition. Depuis quelques années elle se relève de l'état d'infériorité où elle était restée à l'égard de la littérature étrangère, et surtout de ce qui a été publié en Allemagne, grace aux travaux de quelques savans, parmi lesquels Perne occupait une place distinguée. Si cet homme modeste et laborieux eût vécu plus long-temps, on peut affirmer que les autres nations de l'Europe nous auraient envié les ouvrages qu'il aurait publiés sur plusieurs parties intéressantes de la musique, ouvrages qu'il avait préparés par des travaux immenses et des recherches consciencieuses. Ce ne sont donc pas seulement ses amis et sa famille qui ont des regrets à lui donner, ce sont tous ceux qui aiment l'art musical et qui ne le considèrent pas comme un art futile et de pur agrément. Je vais essayer de donner une idée de ce que Perne fut et comme homme et comme savant.

Né à Paris en 1772, François-Louis Perne fut admis comme enfant de chœur à la maîtrise de l'église Saint-Jacques-de-la-Boucherie, à l'âge de huit ans. Cette maîtrise ayant acquis de l'importance en 1788, par la réunion de la paroisse des Innocens à celle de Saint-Jacques, il y eut dans celle-ci ce qu'on nommait alors *musique fondée*, c'est-à-dire un maître de chapelle et un certain nombre de musiciens, ce qui ne se trouvait ordinairement que dans les églises cathédrales et collégiales. L'abbé d'Haudimont ayant été nommé maître de chapelle de la paroisse Saint-Jacques, M. Perne se trouva placé sous sa direction, et apprit de lui les élémens de l'harmonie et du contrepoint, tels qu'on les savait alors en France, et d'après le système de la basse fondamentale de Rameau. Heureusement organisé pour la musique, il fit de rapides progrès dans cet art. La suppression des maîtrises, en 1792, le détermina à entrer à l'Opéra comme ténoriste dans les chœurs; mais sa poitrine se trouvant fatiguée par le service de ce théâtre, il cessa de chanter et passa dans l'orchestre en qualité de contrebassiste dans l'année 1799. Déjà connu par la publication de quelques petits ouvrages de musique instrumentale, entre autres par un œuvre de sonates faciles pour le piano, il eut occasion d'augmenter sa réputation de compositeur en 1801, lorsque le concordat pour le rétablissement du culte catholique en France eut été signé par le pape et le premier consul. Plusieurs artistes de l'Opéra, ayant pris la résolution de profiter de cette circonstance pour fêter leur patronne sainte Cécile, engagèrent M. Perne à écrire une messe avec chœurs et orchestre pour cette solennité: il se chargea volontiers de cette mission, et le 23 novembre de la même année sa messe fut exécutée avec pompe. Cet ouvrage fit honneur à son auteur, et peu de temps après Perne mit le sceau à sa réputation comme harmoniste par la publication d'une fugue à quatre voix et à trois sujets qui pouvait se chanter en retournant la partition. Cette fugue parut au commencement de 1802, en une seule feuille du format appelé *Jésus*. A dater de cette époque, Perne commença à se livrer à l'enseignement de l'harmonie, ce qui le conduisit à reformer ses idées sur le système de cette science, et lui fit adopter celui que M. Catel venait de produire dans son traité pour l'usage du Conservatoire.

Les travaux de Perne ne se bornaient point à l'harmonie et à la composition; depuis plusieurs années l'histoire de la musique était l'objet de ses études, et dans cette histoire la musique des Grecs et les notations du moyen-âge lui avaient paru mériter une attention

particulière. Pour faire avec fruit des recherches sur ces objets, il fallait posséder la connaissance des langues anciennes et modernes. M. Perne avait fait un cours de latinité dans la maîtrise où il avait été élevé; mais on sait que les études faites de cette manière étaient faibles et ne pouvaient former que des latinistes médiocres. Dès ses premiers pas dans la carrière de la philologie musicale, Perne s'aperçut de l'insuffisance de son savoir, et il se livra avec une ardeur infatigable à des études sérieuses, afin de corriger les vices de son éducation première. Il apprit de nouveau la langue latine, étudia le grec, l'allemand, l'italien, l'espagnol, l'anglais, et parvint par une constance à toute épreuve à acquérir une connaissance assez étendue de ces langues dans un âge où la mémoire n'a plus autant d'activité que dans la jeunesse.

Dès 1805 Perne était déjà arrivé à des résultats intéressans dans ses recherches sur la musique des Grecs, et particulièrement sur la notation musicale de ce peuple. Il les communiqua à M. Choron, qui l'engagea à en faire l'objet d'un mémoire qui serait lu à l'Académie des Beaux-Arts, alors la classe des Beaux-Arts de l'Institut, où M. Choron était attaché en qualité de théoricien. Plus tard les recherches de Perne l'ayant conduit à reconnaître que Burette et les autres écrivains s'étaient trompés à l'égard du nombre des signes nécessaires à la lecture de la musique dans la notation grecque, il refit en entier le système de cette notation, en traça des tableaux particuliers et généraux où brille la sagacité la plus rare, et parvint à coordonner le tout en un corps d'ouvrage du plus haut intérêt. Il soumit son travail à l'Institut le 8 avril 1815, sous le titre d'*Exposition de la seméiographie*, ou *Notation musicale des Grecs*, et une commission composée de MM. de Prony, Charles, Méhul, Gossec, Monsigni, Choron et Ginguené, fut chargée de l'examiner. Ginguené en fit un rapport très favorable le 21 octobre de la même année, et ce rapport fut immédiatement livré à l'impression. Ce fut vers le même temps que pour démontrer, contre l'opinion commune, la simplicité de la notation grecque, Perne osa entreprendre l'immense travail de la traduction de la grande partition d'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck, dans cette notation, et parvint à l'achever dans un volume plus mince et moins chargé de signes que la partition moderne. Néanmoins, malgré l'intérêt de curiosité qui s'attachait à un pareil travail, le rapport de Ginguené et la notice étendue que M. Francœur donna des travaux de Perne dans le *Dictionnaire des découvertes*, etc.[1], ce savant ne put jamais trouver un libraire qui voulût se charger de l'impression de son mémoire, parce qu'on craignait, à raison de la gravité du sujet, que la vente de l'ouvrage n'indemnisât pas des frais considérables de la gravure des tableaux. Ce ne fut qu'en 1828 que ce beau travail commença à paraître dans *la Revue musicale*, divisé en une série d'articles qui furent publiés avec les tableaux dans le troisième volume de cet écrit périodique et dans les suivans. N'eût-il produit que cela, Perne mériterait d'être classé parmi les musiciens les plus érudits de l'Europe; mais ce ne fut pas à ce seul objet qu'il borna ses travaux.

(1) Cette notice a été imprimée à part sans date, une feuille in-8.

Quiconque s'est occupé de l'histoire de la musique du moyen-âge sait qu'une obscurité profonde environne quelques époques de transition de cette histoire, obscurité que n'a pu dissiper l'abbé Gerbert par la publication de ses écrivains ecclésiastiques sur la musique, parce qu'il était moins musicien qu'érudit. Depuis long-temps les historiens de la musique se bornaient à se copier mutuellement au lieu d'étudier l'origine de notre musique actuelle dans les monumens; Perne fit le contraire, car il considéra presque comme non avenu tout ce qui avait été publié jusqu'à lui sur la musique du moyen-âge, et chercha des lumières sur cette musique dans les manuscrits du temps. Mais pour lire ces manuscrits il fallait les connaître, et les catalogues des bibliothèques fournissaient peu de renseignemens sur ce sujet. Perne prit donc le parti de voir tout ce qui pouvait avoir quelque rapport avec l'objet de ses recherches, non-seulement à la bibliothèque du roi, mais dans toutes les autres grandes bibliothèques de Paris et des départemens, et lui-même forma un catalogue précieux de tous les manuscrits grecs, latins, italiens et français qu'il avait vus et qui traitent spécialement de la musique, ou qui contiennent de la musique notée, ainsi que de tous les missels, antiphonaires, graduels, et autres livres de chœur, depuis le septième siècle jusqu'au dix-septième. Ce catalogue, qui lui fut ensuite d'une grande utilité dans ses travaux, est le fruit de recherches immenses et d'une patience à toute épreuve. Il indique un grand nombre de découvertes que Perne avait faites : par exemple, on y voit figurer un auteur grec anonyme d'une époque reculée et dont l'ouvrage, inconnu à Meibomius, à Burette et à tous les autres philologues qui ont écrit sur la musique des anciens, fut trouvé par notre savant musicien parmi les manuscrits de la Bibliothèque du Roi, comme le commentaire du moine grec Barlaam sur les *Harmoniques* de Ptolémée a été découvert depuis dans la même bibliothèque par l'auteur de cet article.

Ce ne fut pas assez pour Perne d'avoir acquis une pro-

fonde connaissance des richesses ignorées que renferment les bibliothèques, concernant la musique du moyen-âge; il voulut y choisir ce qui pouvait lui être utile dans l'objet de ses travaux. Dès lors commença pour lui une tâche qui aurait effrayé un travailleur moins intrépide, et qu'il s'imposa avec courage. En effet, l'immense quantité d'extraits qu'il tira des manuscrits qu'il avait lus, d'exemples de musique du moyen-âge qu'il mit en partition, de passages notés d'antiphonaires qu'il traduisit en notation moderne, surpasse tout ce que l'imagination la plus hardie peut concevoir. Il y a lieu de s'étonner que la vie d'un seul homme ait pu suffire à tant de travaux. Au nombre des entreprises de ce genre, nous citerons la copie entière qu'il fit de tous les ouvrages de Tinctoris d'après un manuscrit du quinzième siècle dont il devint ensuite possesseur; ce manuscrit renferme près de *trois cents pages in-folio* d'une écriture serrée remplie d'abréviations. La persévérance de Perne ne s'effrayait point à l'idée d'un travail, quelle que fût son étendue, pourvu qu'il pût augmenter la somme de ses connaissances. Par exemple, lorsque l'ambassadeur d'Autriche réclama en 1815 les manuscrits et les livres précieux qui avaient été tirés des bibliothèques d'Italie pour être transportés dans celle du Conservatoire, l'infatigable savant passa plusieurs nuits à prendre des copies des œuvres d'orgue de Claude Merulo, et d'un grand nombre de pièces contenues dans les précieuses collections des messes et des motets dits *de la Couronne*, imprimés par Octave Petrucci au commencement du seizième siècle, et dont les exemplaires sont devenus d'une rareté excessive.

Malheureusement la vie est courte; Perne semble avoir méconnu cette vérité. Préoccupé du désir de porter la lumière dans l'histoire de la musique du moyen-âge et de détruire des erreurs trop long-temps accréditées par des preuves irrécusables, nourrissant dans sa tête des plans d'ouvrages importans, il poussa peut-être trop loin ses scrupules, ne fut pas assez avare de son temps, et en employa tant à amasser les matériaux dont il sentait le besoin, qu'il ne lui en resta pas pour les mettre en œuvre: du moins avons-nous la crainte qu'il n'ait rien achevé de ce qu'il avait projeté ou entrepris. Nous signalerons néanmoins une publication à laquelle il a pris part, et dans laquelle il a fait preuve de cette rare sagacité qu'il portait dans tous ses travaux. Nous voulons parler de la nouvelle édition des chansons du Châtelain de Coucy [1], publiée par M. Francisque Michel, pour laquelle Perne fit un beau travail sur la musique de ces chansons, et dans laquelle il exposa un système fort ingénieux de traduction de la notation du douzième siècle. Bien que nous ne soyons pas d'accord sur tous les points de ce système avec son savant auteur, nous ne pouvons donner trop d'éloges à l'esprit de recherche qui s'y fait remarquer.

(1) Paris, 1830, 1 vol. in-4°, avec des planches de musique.

Perne ne s'occupait pas seulement de la partie historique et éruditive de la musique; il avait aussi fait une étude profonde de la théorie de l'harmonie et de l'enseignement de cette science. Nommé en 1811 professeur-adjoint de Catel au Conservatoire, il avait senti le besoin d'étudier sérieusement les divers systèmes de la partie de l'art qu'il était appelé à enseigner; ce fut alors qu'après avoir lu attentivement les ouvrages des meilleurs harmonistes français et étrangers, il posa les bases du livre qu'il a publié en 1822 sous le titre de *Cours élémentaire d'Harmonie et d'Accompagnement, composé d'une suite de leçons graduées présentées sous la forme de thèmes et d'exercices, au moyen desquels on peut apprendre la composition vocale et instrumentale.* La méthode développée dans cet ouvrage est peut-être un peu lente, un peu minutieuse; peut-être aussi n'y trouve-t-on pas assez de vues générales; mais la disposition des objets y est bien faite, et les difficultés y sont aplanies par des exercices bien gradués.

Outre cet ouvrage élémentaire, Perne a donné aussi une *Méthode de piano*, dont il a extrait ensuite une *Méthode courte et facile* pour le même instrument: ces deux ouvrages ont été publiés à Paris en 1809, chez Leduc. C'est aussi vers le même temps qu'il fit paraître une édition du *Requiem* de Mozart, arrangé par lui avec accompagnement de piano ou d'orgue.

L'ouvrage qui fait le plus d'honneur au talent de Perne, comme compositeur, est la musique des chœurs d'*Esther*, tragédie de Racine. Cette musique fut exécutée au Conservatoire en 1820, et plusieurs morceaux produisirent de l'effet, bien que l'exécution eût été médiocre. La partition originale de ces chœurs a été déposée par l'auteur dans la bibliothèque du Conservatoire.

La seconde invasion de la France en 1815 et l'occupation de Paris par les armées étrangères avaient eu pour effet de faire supprimer le Conservatoire de musique. Par suite de cette suppression, Perne, ainsi que les autres professeurs, avait perdu sa place sans aucune indemnité. Dans le même temps, M. Choron venait d'être nommé directeur de l'Opéra. A peine une année s'était-elle écoulée que cet administrateur, frappé du déclin imminent du personnel chantant de l'Opéra, comprit la nécessité de rétablir une école qui pût fournir des chan-

teurs nouveaux à ce théâtre : il en parla à M. de la Ferté, alors surintendant des Menus-Plaisirs et comme tel chargé de la surveillance des théâtres royaux. On demanda à M. Choron un aperçu de budget dont le tiers ou la moitié seulement fut adopté et l'*École royale de chant et de déclamation* fut rétablie tant bien que mal en 1816. Le surintendant des Menus avait aussi prié M. Choron de lui indiquer quelqu'un qui pût diriger la nouvelle école; M. Choron proposa M. Perne dont il connaissait le savoir et le zèle, et sa proposition fut admise à l'instant. Perne fut donc installé à la tête de la nouvelle école avec le titre d'*inspecteur général.*

Il serait difficile de donner une idée de l'état de dégradation où était tombé le matériel du Conservatoire de musique pendant l'occupation de Paris par les armées étrangères et au moment où Perne en prit possession. C'était au commencement de l'année de 1816. Les fonds alloués pour l'école étaient insuffisans; les appointemens des professeurs avaient été fixés d'une manière indigne d'hommes recommandables par leurs talens, en sorte qu'ils n'apportaient aucun zèle dans l'exercice de leurs fonctions. Il n'y avait pas un piano, pas un violon, pas un instrument sur lequel on pût jouer; le bois même manquait pour chauffer les classes, et Perne en était quelquefois réduit à brûler de vieux clavecins. Ajoutons à cela que tous les bons élèves de cette école avaient disparu lors de la suppression du Conservatoire, que le découragement était dans tous les cœurs par la comparaison du passé avec le présent, et l'on aura une faible idée des obstacles de tout genre que Perne eut à vaincre pour obtenir quelques résultats au milieu d'un semblable état de choses. Ses premières démarches eurent pour objet de faire augmenter le traitement des professeurs afin qu'ils missent plus de zèle dans l'exercice de leurs fonctions; puis il rétablit successivement les examens semestriels, les concours, créa des correspondances avec quelques professeurs des départemens pour découvrir des sujets qui eussent de belles voix, fit accorder quelques pensions à des élèves qui donnaient des espérances, enfin ne négligea rien de ce qu'il crut être utile. Néanmoins il avait si peu d'autorité, les circonstances dans lesquelles il se trouvait étaient si peu favorables, qu'il n'obtenait que de faibles résultats; il le sentait et se laissait quelquefois aller au découragement. Après avoir lutté pendant six années contre les désagrémens de sa position, il demanda et obtint sa retraite. Ses pensions de l'Opéra, de la chapelle du roi, où il avait été contrebassiste pendant vingt ans, et du Conservatoire furent liquidées, et il prit la résolution de se retirer dans une petite maison qu'il possédait au village de Chamouille, près de Laon, dans le département de l'Aisne. En 1819, il avait succédé à l'abbé Roze comme bibliothécaire de l'école royale de musique, et avait cumulé les fonctions de cette place avec celles d'inspecteur général.

Libre de tout soin, vivant en sage et satisfait d'une modeste indépendance, Perne se livra dans sa retraite avec plus d'ardeur que jamais à ses travaux scientifiques, se délassant de ses fatigues par la culture de son jardin : enfin il vivait heureux et faisait le bonheur de sa famille et de ceux qui l'entouraient, lorsque les événemens de juillet 1830 vinrent lui donner des inquiétudes sur son existence. Le paiement de ses pensions, qui jusqu'alors avait été fait avec exactitude, fut suspendu, et bientôt ses titres furent contestés par l'administration parcimonieuse qui succéda à l'ancienne direction des Beaux-Arts. Perne avait alors près de soixante ans; il était trop tard pour qu'il songeât à rentrer dans la carrière de l'enseignement afin de réparer les pertes qu'on lui faisait éprouver. Ces malheurs imprévus durent l'affecter; mais doué d'une ame fière, il ne fit rien paraître de ses chagrins, auxquels une autre cause d'inquiétude était venue se joindre. La crainte de l'envahissement de la France par l'étranger sur un point qui est considéré comme la clef de la capitale, fit sentir à Perne la nécessité de se retirer dans une ville où il pût trouver de la sécurité, et ce fut Laon qu'il choisit. Il s'aperçut bientôt que l'air qu'il y respirait était nuisible à sa santé, mais un nouveau changement l'effrayait; il ne s'y décida qu'au commencement de l'année présente; malheureusement il était trop tard. Le mal avait fait de rapides progrès. Une tumeur squirreuse à l'estomac et le principe d'une hydropisie de poitrine s'étaient manifestés; ces maladies, dont chacune était mortelle, triomphèrent des secours de l'art, et le 26 mai dernier Perne expira, pleuré par sa famille et ses amis, et regretté par tous ceux qui le connurent.

Nous espérons avoir bientôt recueilli les renseignemens nécessaires pour donner une notice analytique des ouvrages achevés ou imparfaits que ce savant et digne homme a laissés à sa mort, et nous ne négligerons rien pour que ce qui serait en état d'être publié soit livré au public. FÉTIS.

Essai sur la Théorie de la Musique

Déduite du principe métaphysique sur lequel se fonde la réalité de cette science.

SECONDE LETTRE A M. LE RÉDACTEUR DE LA REVUE MUSICALE.

Lorsque, dans ma première lettre, je témoignais le désir que vous vous abstinssiez de traiter la question du

principe métaphysique de la construction de la gamme, j'ignorais que cette question fût une de celles que vous vous étiez proposé d'examiner à votre cours de philosophie et d'histoire de la musique. Ayant eu le plaisir d'assister à la première séance de ce cours, dont le résumé est reproduit dans le numéro de la *Revue musicale* du 26 mai, et tout en rendant justice au talent avec lequel vous avez développé votre opinion sur la métaphysique de votre art, elle est trop diamétralement opposée à la mienne pour que je ne me croie pas obligé de la combattre avant d'aborder l'exposé du principe dont je crois avoir déduit la théorie de la musique; j'espère, monsieur, que vous ne vous offenserez pas de cette critique, et que vous n'y verrez qu'une preuve du prix que j'attache à l'autorité de votre nom.

L'opinion que vous avez émise, et qui consiste à faire dépendre la justesse des intervalles entre les sons, de la nécessité des habitudes et de l'éducation, n'est pas nouvelle; c'était celle d'*Aristoxène de Tarente*, disciple d'Aristote, et qui nous a laissé un ouvrage intitulé *Élémens d'harmonie*. Il attribuait au *sentiment de l'oreille* l'appréciation des rapports des sons que les pythagoriciens faisaient dépendre du *jugement de la raison*.

J'avoue, monsieur, que je n'ai jamais étudié sérieusement les ouvrages qui traitent de la musique des Grecs; toutefois le principe sur lequel elle était fondée m'est assez bien connu peur que je puisse expliquer en quoi elle consistait. Les Grecs qui, comme vous-même l'avez remarqué, n'admettaient pas l'intervalle de tierce majeure comme consonnance, accordaient leurs tétracordes par quintes et par quartes. Il résultait de ces proportions, parfaitement indiquées dans l'ouvrage d'*Aristoxène* et les fragmens d'*Euclide*, que nous avons conservés, des intervalles plus petits que le demi-ton; l'un de ces intervalles, connu sous le nom de *Comma de Pythagore*, était exprimé par le rapport de 524,288 à 531,441; c'est celui qui résulte de la différence entre l'*ut* naturel et le *si*♯ qu'on obtiendrait par une progression de 12 quintes *Ut, sol, ré, la, mi, si, fa*♯, *ut*♯, *sol*♯, *ré*♯, *la*♯, *mi*♯, *si*♯. En suivant une progression semblable en descendant, on trouverait un *ré* 𝄫, différant en sens contraire de l'*ut naturel* du même intervalle. La réunion de ces deux intervalles, c'est-à-dire l'intervalle de *si*♯ à *ré* 𝄫, équivaut à peu près à un quart de ton. C'est là positivement le *quart de ton* des Grecs, qui leur était indispensable pour pouvoir combiner ensemble les divers tétracordes dont se composait leur système musical; mais je crois pouvoir vous assurer que jamais, à aucune époque, ils n'ont admis une échelle musicale divisée en 24 parties dans l'étendue d'une octave.

Ce n'est pas ici le moment d'examiner le mérite de la musique des Grecs; nous nous occuperons de cette appréciation dans l'exposé même de la théorie de la musique; nous ferons remarquer en passant que c'est à ce système de musique que faisait allusion l'auteur d'un article sur les intervalles des sons, qui a paru dans votre journal et que j'ai eu l'occasion de réfuter. Quant à la conclusion que vous tirez vous-même de l'existence des quarts de ton dans l'échelle musicale des Grecs, elle est contredite par votre propre déclaration. Vous dites en effet : *que les intervalles plus petits que le demi-ton sont trop petits pour que notre oreille puisse les mesurer, et ne produisent pour nous qu'une* SENSATION PÉNIBLE; et plus loin vous déclarez que : *les instrumentistes et les chanteurs doués d'une* OREILLE JUSTE *élèvent, autant qu'ils le peuvent, le mi* ♯ *et baissent le fa* ♮. Ces deux assertions impliquent manifestement une contradiction, car si l'on élève le *mi*♯ au-dessus du *fa*♮, il en résulte nécessairement un intervalle de *fa* à *mi*♯; or cet intervalle, plus petit que le double comma des Grecs, et qui, comme vous-même l'indiquez, est exprimé par le rapport de 125 à 128, n'est que d'un cinquième de ton environ. On pourrait donc en conclure la possibilité de diviser notre échelle musicale en trente parties dans l'étendue d'une octave; ce serait la conséquence de votre assertion.

Lorsque je développerai les résultats du principe sur lequel se fonde la réalité de la musique, je montrerai quel est le rang logique qu'on doit attribuer à la gamme des Chinois, *Ut, ré, mi, fa*♯, *sol, la, si, ut*; et à la gamme primitive du moyen-âge, *Ut, ré, mi, fa, sol, la, si*♭, *ut*. Ces deux gammes diffèrent de la nôtre, à la vérité; mais elles sont loin, comme vous semblez le croire, d'être en contradiction avec les principes. Quant à la musique des Arabes et des Persans, basée comme l'assure M. *Villoteau* sur la division de l'octave en dix-huit parties, j'avoue l'impuissance de la science pour rendre compte d'une semblable monstruosité. Je vous ferai toutefois remarquer que vous n'êtes pas plus en droit d'en conclure la fausseté des résultats du calcul, que les peintres ne le seraient de nier *les règles de la perspective*, parce que les peintures des Grecs qui nous ont été conservées, et celles qu'on exécute aujourd'hui en Chine, n'en offrent pas le moindre vestige.

Si le nom de *Raphaël* n'a pu faire pardonner le défaut de perspective qu'on trouve dans son tableau de l'*École d'Athènes*, il faut bien reconnaître que la science commande à tous les arts et n'obéit qu'à elle-même. C'est qu'en effet, monsieur, les sublimes compositions de

Raphaël, de Michel-Ange et du Titien, seront réduites en poussière, les admirables partitions de Mozart, de Beethoven et de Rossini seront effacées pour jamais du souvenir de nos derniers neveux, avant que les rapports des angles et ceux des nombres aient cessé d'être ce qu'ils seront toujours, les véritables causes des sensations que nous font éprouver la peinture et la musique.

Parce que les musiciens qui ont l'oreille juste élèvent le *mi* ♯ au-dessus du *fa*, quoique, jusqu'à ce jour, le calcul ait indiqué le contraire, est-ce une raison pour nier l'exactitude des proportions de la gamme, comme l'a fait M. *Choron* dans la traduction d'*Albrechtsberger*, et comme vous-même n'avez pas craint de le faire à votre première séance? Ne pourrait-on pas conclure, avec autant de raison, de cette contradiction apparente, que les musiciens appellent *mi* ♯ ce qui est un *fa* ♮ et *fa* ♮ ce qui est un *mi* ♯? A toutes les époques de l'histoire des progrès de l'esprit humain, si les phénomènes physiques offrent des exceptions aux lois sur lesquels ils sont fondés, c'est que la nature est si variée dans ses admirables résultats qu'il semble impossible de les embrasser tous dans un même système. Mais bientôt la science reprend ses droits, et ces phénomènes nouveaux, qui d'abord semblaient détruire les principes dont ils dérivent, viennent au contraire leur fournir un nouvel appui. C'est ainsi que l'élévation de l'eau, et la dépression du mercure dans les tubes capillaires, semblaient en contradiction avec la théorie de l'équilibre des fluides, avant que *Laplace* n'eût prouvé *rigoureusement* que ce fait est une confirmation du principe de la gravitation universelle, sur lequel repose tout le système du monde physique.

Les chiffres ont une valeur *absolue*, et lorsqu'on les a une fois admis comme base d'une théorie, on est forcé d'en subir toutes les conséquences. Aussi *Catel* a-t-il eu tort d'indiquer dans son Traité d'harmonie les proportions numériques des cordes qui donnent les intervalles usités en musique, puisque ces proportions ne sont pas d'accord avec les conséquences qu'il en tire. Il dit que si une corde tendue fait entendre un *Ut*, le $\frac{1}{3}$ de cette corde fera entendre un *sol*, le $\frac{1}{5}$ un *mi*, et le $\frac{1}{7}$ un *si* ♭; et cependant ce *si* ♭ que donnerait le $\frac{1}{7}$ de la corde *ut* ne serait ni la tierce mineure de *sol* $\frac{5}{36}$, ni la quarte de *fa* $\frac{9}{64}$, ainsi que tout le monde peut le calculer; je n'ai rien vu dans le cours de l'ouvrage qui m'indiquât une autre septième que celle qui se trouve la tierce mineure de la quinte ou la quarte de la quarte. Ces proportions sont donc fausses.

D'Alembert, fort capable de se rendre compte des résultats du calcul, mais tout-à-fait étranger à l'art de la musique qu'il avait cependant eu le tort de vouloir enseigner, s'était trouvé dans l'impossibilité de répondre aux critiques de quelques musiciens de son temps, entre autres de *Tartini*, de *l'abbé Roussier*, de *Bethizi*, et même de *Rameau*, quoiqu'il n'eût d'autre but que de faire connaître *le système de la basse fondamentale* dont Rameau lui-même était l'inventeur. Il ne craint pas, pour échapper aux argumens de ses adversaires, de révoquer en doute les principes mêmes de la musique, qu'en sa qualité de *géomètre* il était appelé à défendre. Voici ce qu'il dit dans la dernière édition de ses *Élémens de musique*.

« Les fondemens du calcul sont *hypothétiques* jusqu'à « un certain point, et ne peuvent même être qu'*hypo-* « *thétiques*; le rapport de l'octave comme 1 à 2, celui de « la quinte comme 2 à 3, celui de la tierce majeure « comme 4 à 5, ne sont PEUT-ÊTRE pas les vrais rapports « de la nature, mais seulement des rapports approchés « et tels que l'expérience les a pu faire connaître, car « l'expérience donne-t-elle jamais autre chose que des « A PEU PRÈS. »

Et c'est dans l'ouvrage d'un *astronome* qu'on rencontre une opinion aussi monstrueuse! *L'expérience ne donne que des* A PEU PRÈS! Le retour périodique du soleil au méridien, qui règle la mesure du temps vrai par les horloges, est donc un A PEU PRÈS? Les conjonctions des astres qui produisent les éclipses, dont on peut fixer d'avance l'époque précise à moins d'une seconde d'erreur, sont donc des A PEU PRÈS?

Et c'est dans l'ouvrage d'un *physicien*, intitulé : *Élémens de Musique*, qu'on trouve que : *le rapport de l'octave comme 1 à 2 n'est* PEUT-ÊTRE pas le vrai rapport de *la nature!* Comme si la vérification de ce fait qui consiste à partager une corde en deux parties égales, et à comparer avec l'oreille le son rendu par la corde entière et l'une de ses parties, était une expérience bien difficile! La seule conclusion qu'on puisse raisonnablement tirer de l'ouvrage de *d'Alembert*, c'est qu'il était hors d'état, non-seulement d'enseigner la théorie de la musique, mais même de la comprendre.

Je ne me serais peut-être pas permis de réfuter d'une manière aussi tranchante l'opinion d'un savant tel que *d'Alembert*, si cette réfutation ne se trouvait *implicitement* dans les ouvrages de deux hommes qui ont rendu aux sciences des services bien plus importans; je veux parler d'*Euler* et de *Leibnitz*.

« Dans les premiers temps où la musique fut culti- « vée, » dit Euler, « on comprenait déjà que l'effet « agréable qu'elle produit sur notre ame et sur notre « oreille ne dépend ni du caprice ni de l'habitude des « hommes. *Pythagore*, qui le premier a posé les fon-

« demens de cette science, trouvait la raison des con« sonnances dans les rapports des nombres, quoiqu'il « ne sût pas encore par quel moyen l'oreille peut les « apprécier. »

L'opinion de *Leibnitz* n'est pas moins positive :

« La musique est un exercice d'*arithmétique* que fait « notre esprit sans s'en apercevoir. C'est de cette nu« mération insensible que résulte la sensation de plaisir « ou de peine que nous causent les consonnances ou les « dissonances »

Cette opinion était aussi celle de *Descartes* qui partage avec *Leibnitz* et *Newton* le sceptre de la science moderne, et a mérité d'être placé au premier rang des vrais philosophes dont la France s'enorgueillit.

Après avoir démontré l'insuffisance des faits que vous alléguez pour attribuer à la nécessité de l'habitude la fixation des intervalles en musique, il me reste à prouver que cette fixation ne peut pas dépendre non plus des expériences acoustiques auxquelles quelques personnes ont cherché à la rattacher.

Voici l'énoncé du phénomène physique duquel Rameau, d'Alembert, Catel et autres ont cherché à déduire l'existence de l'accord parfait.

Si l'on fait résonner une corde tendue d'une certaine longueur, telle par exemple que la quatrième corde d'un violoncelle UT, en prêtant une oreille attentive à une petite distance de cette corde, on entendra, outre le son principal, deux autres sons plus faibles, mais très distincts; ces sons, dont l'un est l'octave de la quinte et l'autre la double octave de la tierce du ton principal, sont ceux qu'on obtiendrait en faisant résonner le $\frac{1}{3}$ et le $\frac{1}{5}$ de la corde entière. Telle est l'origine de l'accord parfait UT MI SOL.

Mais ce moyen d'expliquer l'accord parfait ne sert qu'à reculer la difficulté, car il resterait à expliquer la cause de la coexistence de ces trois sons dans le corps sonore, et je ne vois pas plus de raison pour déduire l'accord parfait du *phénomène physique* de la coexistence des trois sons *ut mi sol* dans la même corde UT qu'il n'y en aurait pour expliquer la coexistence de ces trois sons au moyen du *phénomène physiologique* de la sensation agréable de l'accord parfait. Il est *possible*, il est même *probable* que ces deux phénomènes tiennent à une même cause; mais vouloir expliquer l'un par l'autre n'est pas autre chose qu'une *petition de principe.* D'ailleurs la belle expérience de *Wallis*, répétée par *Sauveur*, prouve que la série des sons que peut faire entendre une corde tendue, bien loin de s'arrêter aux intervalles de quinte et de tierce, est *indéfinie*, et que la même corde produit, avec une intensité décroissante à la vérité, tous les sons représentés par les divisions,

$$1, \frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}, \frac{1}{5}, \frac{1}{6}, \frac{1}{7}, \frac{1}{8}, \frac{1}{9}, \frac{1}{10}, \frac{1}{11}, \text{etc.},$$

et qu'il faudrait par conséquent admettre dans l'accord *parfait* tous les sons produits par ces divisions, c'est-à-dire :

ut, ut, sol, ut, mi, sol, si♭, *ut, ré, mi, fa*♯, etc.

ce qui est contraire aux notions admises.

L'expérience de *Tartini* n'est pas plus que celle de *Wallis* le principe de la science ; ce sont deux faits isolés qui appartiennent à l'*acoustique* dont la musique ne dépend nullement. Je crois donc pouvoir conseiller aux physiciens qui cherchent dans des expériences nouvelles l'explication des règles pratiques de la musique qui, jusqu'à ce moment, n'ont pu être expliquées par la comparaison des rapports numériques, de suspendre leurs travaux ; car, je le répète, et bientôt j'aurai l'occasion de le prouver, « *la musique est une science à part, qui a* « *son principe, ses lois et ses conséquences, indépendamment* « *de toute autre science.* » C'est de son principe même que doit être déduite l'explication des sensations qu'elle nous procure et non point d'expériences isolées qui appartiennent à un autre ordre de vérités ; car, comme l'a dit *Leibnitz, errant enim, qui nihil in animâ fieri putant cujus ipsa non sit conscia.* Ceux-là sont dans l'erreur qui croient que l'ame ne peut éprouver d'autres sensations que celles dont elle a déjà une connaissance positive.

E. TROUPENAS.

RÉPONSE

à quelques objections contenues dans la lettre de M. TROUPENAS.

Le doute que j'ai émis dans ma première leçon sur la possibilité de déterminer par le calcul les conditions d'une échelle musicale absolument rationnelle m'a été inspiré par d'Alembert et par d'autres savans dont l'autorité devait être pour moi d'un grand poids, et le fait particulier que j'ai cité ayant été pour des acousticiens renommés l'objet d'un assez grand embarras, devait me sembler significatif dans cette question : M. Troupenas nous promet des considérations nouvelles et une théorie complètement satisfaisante sur cette partie de la science, et vient prêter l'appui de démonstrations mieux faites aux résultats de cette théorie : à la bonne heure ; je serai le premier à rendre hommage aux vérités qu'il fera ressortir de son travail.

Mais le doute que j'ai émis et le fait que j'ai cité ne sont que des accessoires de ma proposition principale,

qui est que l'éducation de nos organes détermine seule nos penchans pour certaines divisions de l'échelle musicale ou pour certaines gammes. En vain trouverait-on par le calcul les bases de la gamme majeure des Chinois, ou de la gamme mineure des Écossais; en vain prouverait-on l'absurdité de la division par tiers de tons de l'échelle musicale des Arabes; en vain même démontrerait-on la supériorité de notre gamme aux peuples qui en ont une autre; l'échelle des Arabes n'en serait pas moins excellente pour l'oreille des habitans de Médine et de la Mecke, nous n'en aurions pas moins de répugnance pour les gammes des Chinois et des Ecossais, enfin ces peuples n'en seraient pas moins attachés à ces mêmes gammes et n'auraient pas moins d'éloignement pour la nôtre, quelles que fussent d'ailleurs les qualités absolues de celles-ci. Plus la division de l'échelle musicale des Arabes est absurde, plus elle prouve en faveur de ma proposition, que nos affections musicales ne sont fondées que sur nos habitudes, et qu'elles sont absolument métaphysiques.

Qu'une échelle musicale et conséquemment la musique dont elle est la base soient d'autant plus parfaites que les proportions en sont plus régulières, et que le peuple qui a adopté cette échelle soit plus avancé dans l'art et dans la science que ceux dont la gamme est moins conforme aux lois de la théorie, c'est une autre question, dont la solution peut être fort intéressante. C'est ce que M. Troupenas entreprend de démontrer en faveur de notre gamme et de notre musique; son travail sera d'autant plus remarquable à cet égard que les théoriciens les plus savans se sont montrés inhabiles à faire cette démonstration; je m'empresserai de rendre justice à ses découvertes. Je le prie, en attendant, de recevoir mes remerciemens pour la politesse qui règne dans les observations qu'il vient de m'adresser. FÉTIS.

Nouvelles de Paris.

Les funestes événemens qui viennent d'affliger Paris n'ont pas permis à M. Fétis de donner, cette semaine, la troisième leçon de son cours de philosophie musicale et de l'histoire de la musique; cette séance est remise à mercredi prochain, 13 de ce mois.

— La première représentation de l'opéra-ballet de *la Tentation*, était fixée au 15 de ce mois; il est au moins douteux qu'elle ait lieu ce jour-là, car l'un des effets de la terreur qu'inspire la mise en état de siége de la capitale est de faire fuir les lieux de réunion publique, et même Paris, par la population aisée qui fréquente les spectacles. Depuis deux jours tous les théâtres sont de vastes déserts, et cet état de choses, si funeste aux entrepreneurs, peut se prolonger pendant quelque temps et accélérer leur ruine, de jour en jour plus imminente. Il y a lieu de croire que M. Véron comprendra la nécessité de retarder la première représentation d'un ouvrage qui a de grandes chances de succès, et qui serait compromis dans ce moment.

— Le projet d'une nouvelle association entre les anciens sociétaires de l'Opéra-Comique, pour l'exploitation de ce spectacle, a été abandonné. La plupart d'entre eux, reconnaissant le danger qu'il y aurait pour eux à renoncer au bénéfice de l'acte de cession qu'ils ont fait de leur privilége, acte qui sert de base au service de leurs pensions, ainsi que M. le ministre du commerce et des travaux publics l'a déclaré à la tribune, ont refusé la rétrocession de ce privilége qui leur était offerte.

D'un autre côté, plusieurs entreprises particulières, dont on parlait depuis quelque temps, sont également abandonnées par ceux qui en avaient conçu le projet, en sorte que la réorganisation de l'Opéra-Comique devient de jour en jour plus problématique et plus difficile. Les acteurs se dispersent, et les moyens d'exécution manquent tout d'abord à qui voudrait essayer de la régénération d'un spectacle jadis tant aimé du public.

Cet état de choses est aussi funeste pour l'art musical que pour les intérêts des auteurs. Il n'y aura bientôt plus de musiciens ni d'acteurs dans un pays qui ne leur offre aucuns moyens d'existence. Si nous formons encore quelques chanteurs dans notre Conservatoire, ce sera pour les pays étrangers, où ils iront chercher la fortune et la renommée. De grands sacrifices du gouvernement, joints à beaucoup d'habileté de la part d'un entrepreneur, pourront seuls désormais tirer l'Opéra-Comique de ses ruines; mais il est à craindre que ces sacrifices ne se fassent point, et que l'homme dont il s'agit, s'il existe, ne soit pas tenté de se présenter.

Bulletin d'Annonces.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIme ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 20.

Condit. de l'Abonnem.		
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 1 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **Revue musicale** paraît le **Samedi** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'Agence générale de la musique et de la Revue musicale, rue du Helder, n° 13; M. Schlesinger, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 16 JUIN 1832.

Division des matières :

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Mémoire

SUR LA POSITION DE L'ORCHESTRE DANS LES SALLES DE SPECTACLE, PARTICULIÈREMENT CELLES QUI SONT DESTINÉES A LA REPRÉSENTATION DES DRAMES LYRIQUES,

Dans lequel on propose pour cette partie de la construction de ces édifices une disposition plus avantageuse que celle qui est présentement en usage ;

Communiqué à l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France, dans sa séance du 17 mars 1832, par M. Choron.

Le placement de l'orchestre destiné aux symphonistes dans nos salles de spectacles, et spécialement dans celles qui sont destinées à la représentation des drames lyriques, a fixé l'attention particulière des personnes qui se sont, à divers titres, soit comme amateurs, soit comme artistes, occupées de la construction de ce genre d'édifices. Le mode le plus généralement suivi a paru présenter à quelques-unes d'entre elles des inconvéniens tels que l'habitude seule et la difficulté présumée d'y remédier pouvaient le rendre tolérable. Quelques-unes ont même fait à cet égard diverses propositions, mais, il faut l'avouer, d'une manière si vague et par elles-mêmes, en outre, tellement peu convenables, qu'elles ne paraissaient dictées que par la manie d'innover et la nécessité de proposer quelque chose que l'on pût substituer à ce que l'on venait de critiquer; en sorte que ces propositions, loin d'avoir eu aucune suite, n'ont même pas un seul moment attiré l'attention de ceux qui avaient le désir le plus sincère de voir s'opérer une réforme en cette partie.

C'est dans une disposition d'esprit tout-à-fait différente que nous présentons aujourd'hui la proposition que nous prenons la liberté de soumettre au jugement de l'Académie. Frappé des inconvéniens de la disposition actuelle, nous avons recherché avec soin les moyens d'y remédier. Les suffrages de personnes trop indulgentes peut-être nous ont autorisé à croire que nous pouvions avoir approché du but si nous ne l'avions atteint. C'est dans cette situation que nous venons aujourd'hui lui communiquer le résultat de nos travaux en la priant de vouloir bien nous éclairer de ses avis, et, s'il y a lieu, nous appuyer de ses suffrages.

De tous les inconvéniens qui accompagnent la disposition actuelle de l'orchestre des théâtres lyriques, celui qui frappe le plus généralement est le tort qu'elle fait à l'illusion théâtrale. L'attitude et les mouvemens qu'exige l'exécution instrumentale sont d'autant plus contraires à cette illusion que les sons des instrumens ne faisant qu'un seul tout avec la voix des chanteurs, il serait à désirer qu'ils partissent du même point sans que l'on fût témoin du procédé par lequel ils s'obtiennent. La présence d'un orchestre exécutant sous les yeux des spectateurs avec lesquels il se trouve confondu est, sous ce rapport, pour le moins aussi choquante que le serait la vue des machines et des individus employés au service de la scène ; ajoutez à cette première considération que la position de l'orchestre, placé entre le chanteur et le spectateur, contrarie souvent l'audition au lieu d'y être favorable ; que cette atmosphère symphonique interposée entre la salle et la scène nuit à l'effet des voix qui, au théâtre, sont toujours par la nature des choses l'objet de l'attention principale pour le plus grand nombre des spectateurs; que cette position même de l'orchestre au milieu et dans le vague de la salle, privé d'un entourage et d'un abri qui répercute les sons, nuit à l'effet de l'orchestre lui-même qui ne jouit ni de sa plénitude, ni de la rondeur et de l'énergie qu'il obtiendrait dans une position plus favorable.

Ces inconvéniens étant avoués et reconnus, la question se réduit à savoir s'il est possible de les éviter sans tomber dans de plus graves encore, et si les circonstances et les convenances locales permettent d'adopter

les dispositions les plus favorables à l'illusion et au bon effet de l'union de la symphonie avec les voix. Voici ce qu'à cet égard nous ont suggéré la réflexion et l'expérience.

D'abord il est évident que la disposition la plus favorable à l'effet demandé est celle qui est adoptée dans tous les concerts et les réunions de chant soutenues des instrumens, et qui consiste à placer les chanteurs en avant et toute la symphonie en arrière. Cette disposition est évidemment ici de toute impossibilité : on ne peut même s'arrêter un moment sur cette idée. Celle de placer dans les coulisses de chaque côté du théâtre l'orchestre divisé en deux parties n'est pas plus admissible : celle de le placer sous le théâtre ainsi qu'il a été proposé paraît également impraticable par l'impossibilité d'obtenir l'attention et l'ensemble. Mais l'habitude de diriger et d'avoir sous les yeux une masse nombreuse de chanteurs, soutenus de quelques accompagnateurs placés à nos côtés, nous a porté à concevoir la possibilité d'entourer cette masse chantante d'un cordon circulaire peu épais de symphonistes placés en avant; les extrémités, formées de masses instrumentales, se placeraient auprès de ceux-ci dans le même sens, et sans être aperçus s'identifieraient avec eux d'action et de position.

Pour réaliser cette conception, voici ce que nous proposons :

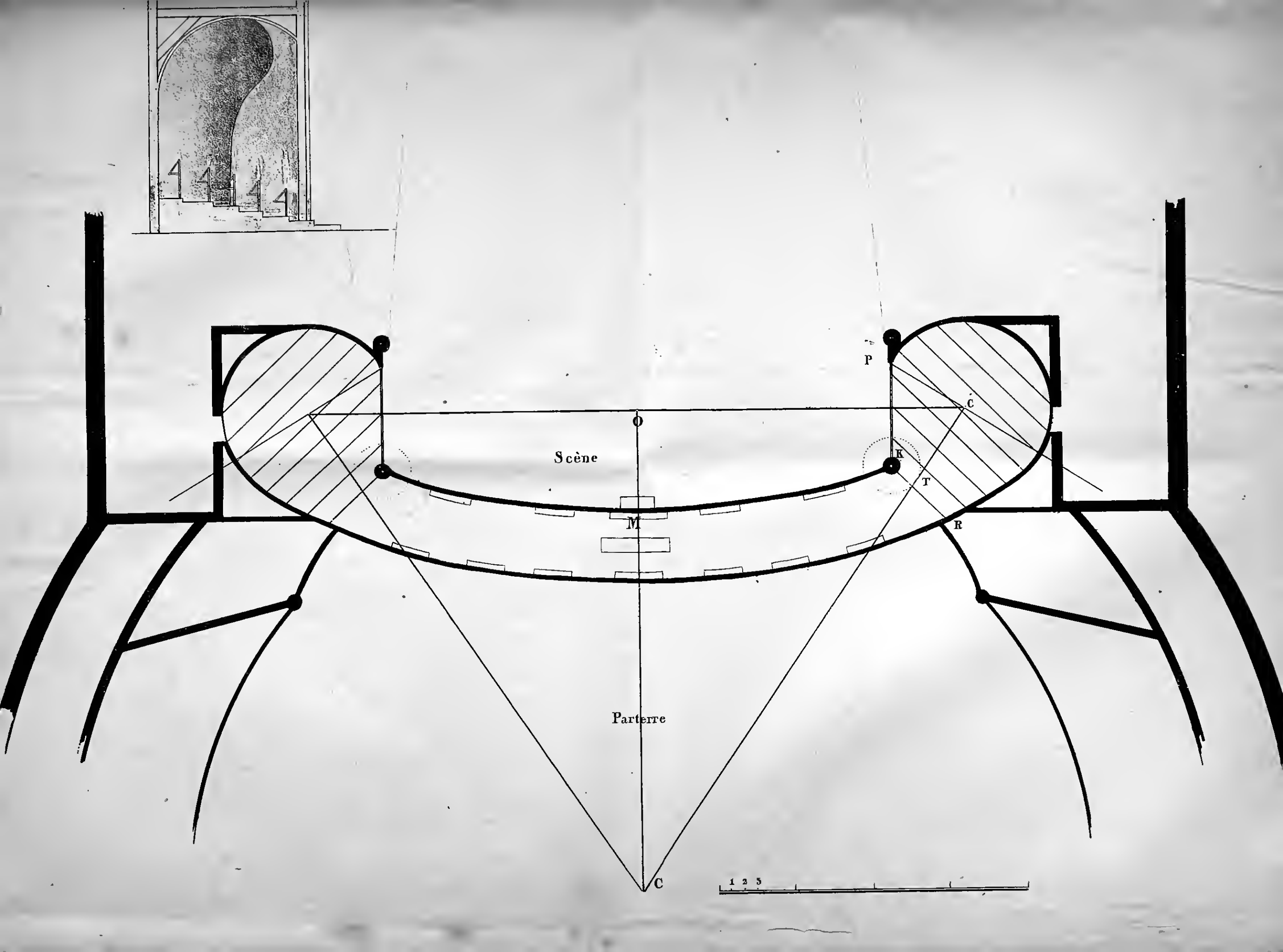
Le plan du théâtre étant donné et le centre de l'enceinte circulaire qui forme l'avant-scène étant connu, du même centre, avec un rayon plus grand de cinq ou six pieds seulement, nous traçons un autre cercle concentrique que nous prolongeons indéfiniment de chacun des côtés de l'avant-scène. Cela fait, et la grandeur de l'avant-scène étant déterminée, nous prenons de chacun des deux côtés de la scène le sommet de l'angle de l'avant-scène pour centre d'un cercle de deux pieds et demi ou trois pieds de rayon, puis ayant mené à ce cercle dans sa partie saillante sur la salle une tangente qui passe par le centre de la salle ou du parterre, de l'extrémité intérieure de l'avant-scène, nous abaissons sur cette tangente une perpendiculaire. La portion de cette perpendiculaire comprise entre le point d'intersection et l'extrémité de l'avant-scène est le petit axe d'une ellipse qui aura son grand axe sur la tangente tracée précédemment et qui touchera le grand cercle parallèle à l'enceinte de la scène. L'axe de cette ellipse sera la base d'une niche cylindrique surmontée d'une calotte, et sera destinée à l'usage que nous allons indiquer.

Ces dispositions étant opérées, il en résulte une surface d'une forme complexe terminée en dehors par le cercle parallèle à l'enceinte de la scène, par les ellipses qui se raccordent avec ce cercle par les côtés de l'avant-scène et par l'enceinte elle-même de la scène. C'est dans cette superficie que nous opérons la distribution de l'orchestre.

Pour cet effet, il faut considérer qu'un corps d'exécution de ce genre se compose essentiellement d'une masse considérable d'instrumens à archet formant un quatuor double, triple, quadruple ou même encore plus nombreux, plus un certain nombre d'instrumens à vent de divers genres; que parmi les instrumentistes les uns sont chargés des solos, et les autres, dits *ripieno*, appartiennent uniquement au corps de la symphonie. Pour fixer les idées, prenons pour exemple l'orchestre de l'Académie royale de musique de Paris : ce corps comprend essentiellement vingt-quatre violons, un nombre proportionné de violes, violoncelles et contrebasses, ce qui fait six doubles quatuors d'archet, plus un nombre convenable d'instrumens accessoires formant une masse de 80 symphonistes ou environ, les uns *ripieno*, les autres *solo*.

Nous distribuons cette masse comme il suit : Dans la partie de l'enceinte formée par le devant de la scène et le grand cercle concentrique extérieur, nous plaçons deux doubles quatuors d'archet qui, adossés à ce dernier cercle, occupent toute l'étendue de l'enceinte et ont à leur extrémitée une ou deux contrebasses; tous les solos d'instrumens à vent, adossés au cercle intérieur, forment une seconde ligne en face de la première : le vide que laissent ces instrumens est occupé par le forté-piano; dans chacune des deux niches cylindriques, placées sur les côtés de l'avant-scène, nous plaçons deux doubles quatuors d'instrumens à archet; puis, dans l'une des niches, tous les instrumens de cuivre et de percussion; dans l'autre, toute l'harmonie proprement dite, et tout l'orchestre se trouve ainsi colloqué : les masses placées aux extrémités sont liées par un cordon intermédiaire qui sert à établir l'ensemble.

Pour recevoir les instrumentistes qui doivent s'y placer, les niches cylindriques ont la disposition suivante : par le milieu M de la devanture de la scène, place du chef d'orchestre, et par le centre de la niche on tire une ligne qui représente le rayon visuel; les perpendiculaires menées à cette ligne en nombre suffisant marquent les limites des gradins qui s'élèvent en amphithéâtre et reçoivent les pupitres et les siéges destinés aux symphonistes : le devant des niches K P K R est fermé par un grillage recouvert d'une gaze qui cache les symphonistes et à travers laquelle ils peuvent néanmoins



P
c
O
Scène
K
T
R
M
Parterre
C
1 2 3

suivre les mouvemens du chef d'orchestre et ceux des chanteurs auxquels ils doivent s'associer.

Pour achever de rendre l'orchestre invisible, l'enceinte extérieure doit être déterminée par une balustrade surmontée d'arceaux circulaires ayant leur concavité tournée vers l'intérieur de l'orchestre et recouverts d'une gaze qui, en dérobant aux regards les artistes placés dans l'enceinte, laisse aux sons un libre passage. Les dimensions doivent être prises de manière à ce que la vue de la scène ne soit pas interceptée : ce qui est toujours facile à déterminer.

Les avantages de cette distribution sont incontestables. Le but principal, celui de dérober l'orchestre aux yeux des spectateurs et de l'identifier avec les chanteurs, est évidemment atteint. Dans la nouvelle position qu'il occupe, il est moins exposé à couvrir la voix des chanteurs; il ne perd cependant rien de sa puissance; au contraire, l'avantage qu'il a d'être enfermé dans une caisse sonore répercute les sons, les lie entre eux, leur donne une plénitude, une rondeur, un moelleux qu'ils ne peuvent avoir dans la position actuelle. Il n'y a rien à craindre pour l'ensemble; le talent des instrumentistes, des répétitions suffisantes doivent ôter toute inquiétude à cet égard, et l'exécution des ouvrages lyriques doit y gagner sous tous les rapports, sans parler des effets nouveaux que ménage aux compositeurs cette division de l'orchestre qui par-là devient un et triple à la fois.

Tel est le jugement qu'ont porté de ce projet des personnes éclairées à qui nous l'avons soumis, et qui nous ont fortement engagé à le faire connaître. Mais indépendamment de l'autorité de ces personnes, nous avons déjà en ce genre une expérience qui garantit le succès. Les anciens amateurs se rappellent tous encore aujourd'hui un théâtre qui jadis exista dans cette capitale sous le nom de *Théâtre Beaujolais*. Ce spectacle était essentiellement mimique; les acteurs placés sur la scène étaient privés de la faculté du chant et de parler, et réduits en geste. Pour suppléer à cette privation, le directeur (le sieur Glomel) imagina de placer sur les avant-scènes des niches voilées de l'espèce de celles que je viens de décrire, et d'y placer les personnages qui parlaient et chantaient concurremment avec l'action des mimes placés sur la scène. L'illusion fut complète, et des paris considérables furent élevés sur la question de savoir si les paroles et le chant sortaient réellement de la bouche des mimes ou de celles de leurs auxiliaires. On voit que l'expérience confirme ici nos idées.

Nous croyons sincèrement que la disposition que nous proposons sera tout à la fois favorable à l'illusion théâtrale, à l'effet des voix et des instrumens, enfin à l'homogénéité des orchestres. Quel qu'en doive être le résultat, nous aurons toujours à nous féliciter d'avoir pu manifester l'intention d'atteindre un but utile, et d'avoir en cette circonstance pu offrir à l'honorable compagnie un témoignage de notre déférence et de notre confiance en ses lumières.

COURS

de Philosophie musicale et d'Histoire de la Musique, par M. Fétis.

Troisième leçon.

Le professeur commence par récapituler ses deux premières leçons, dont l'objet a été d'examiner l'une des bases de la mélodie, c'est-à-dire la formation d'une échelle des sons et les rapports de ces sons entre eux. Il rappelle ensuite ce qu'il a dit concernant les principes de la notation et la longueur comparative des sons, puis il passe à la continuation de ce dernier sujet, deuxième base de la mélodie.

La division du temps dans la musique se présente, dit-il, sous trois attributs : *La mesure*, *le mouvement*, et *le rythme*.

La mesure, dans le sens le plus étendu, n'est que le calcul d'un certain nombre de parties d'un temps donné; mais en musique, on la considère d'une manière abstraite, c'est-à-dire qu'elle n'est que la combinaison de certaines durées comparatives, dont la valeur absolue dans le temps astronomique est variable en raison du mouvement qui leur est imprimé. Il est nécessaire de chercher quels sont les élémens de la mesure abstraite avant de passer à l'examen de la mesure absolue.

Il n'est pas facile de savoir aujourd'hui si les Grecs et les Romains ont connu la mesure abstraite du temps musical; mais l'existence d'une semblable mesure paraît douteuse, au moins dans la poésie chantée; car, ainsi que je le ferai voir plus tard, a dit M. Fétis, une semblable mesure du temps aurait été souvent contrariée par le mètre de la poésie. Il est bien vrai qu'on trouve chez quelques auteurs grecs deux mots qui semblent indiquer l'élévation et l'abaissement de la main pour la mesure du temps; ces mots sont *arsis* et *thesis*. Le premier signifiait l'élévation, le second l'abaissement[1]. Quintilien (IX, 4. p. 556, 563., éd. Spalding.) a rendu ces mots par *sublatio* et *positio*. Toute-

(1) Quelques personnes ont cru que l'*arsis* était le temps fort et le *thesis* le temps faible; c'est une erreur qui est démontrée par les textes de Bacchius et d'Aristide Quintilien.

fois il n'est pas prouvé que l'*arsis* et le *thesis* n'étaient pas destinés à indiquer seulement l'accent élevé et baissé alternativement : il y a même quelque probabilité en faveur de cette dernière opinion, car on sait que l'*arsis* et le *thesis* n'étaient relatifs qu'à la voix[1].

Quoi qu'il en soit, s'il y avait eu dans la musique des anciens une mesure abstraite du temps musical, il est certain que cette mesure lui avait été enlevée dans ce que Saint-Grégoire avait conservé de ce chant antique dans la psalmodie, et que le chant de l'église, depuis le sixième siècle jusqu'au dixième, avait été *scandé*, comme il l'est encore aujourd'hui (à l'exception des *proses*), au lieu d'être *mesuré*.

Les plus anciens auteurs qui ont parlé de la musique mesurée sont Francon de Cologne, au onzième siècle, et Marchetto de Padoue, son commentateur. Tous deux ont défini le temps musical la plus petite émission d'un son à voix pleine, ou sa valeur correspondante en silence, et ils ont divisé ce temps en parfait et imparfait. Le temps imparfait était alors considéré comme ayant la valeur d'une semi-brève, et cette valeur de temps était la mesure de toutes les autres. Dans la musique moderne, le temps est considéré d'une manière plus abstraite, car il n'est pas plus attaché à certaine figure de note qu'à toute autre Ce temps, tel qu'on le conçoit, répond à ce que les Latins nommaient *ictus* (le coup); il est l'unité de la mesure, mais il n'a point de valeur de temps déterminée autre que celle qu'il reçoit du mouvement.

La musique est le calcul des combinaisons du temps musical; ces combinaisons sont de deux ordres, c'est-à-dire *binaires* ou *ternaires*. Il est facile de comprendre que la combinaison binaire est celle qui se fait par deux temps, et la ternaire celle qui se fait par trois temps. Chacune de ces combinaisons a un caractère qui lui est propre, et n'est point l'effet du caprice. En effet, dit M. Fétis, prenons une mélodie connue à temps simples, comme *Ah! vous dirai-je maman*, et l'on verra qu'il est impossible d'en changer la mesure à deux temps sans en altérer le caractère et sans faire éprouver une sensation pénible à l'oreille.

EXEMPLE:

A deux temps.	1 2 ut ut	1 2 sol sol	1 2 la la	1 2 sol	1 2 fa fa	1 2 mi mi	1 2 ré ré	1 2 ut
A trois temps.	1 2 3 ut ut sol	1 2 3 sol la la	1 2 3 sol fa	1 2 3 fa mi mi	1 2 3 ré ré ut	1 —		

(1) Il y a sur cela un passage de Priscien (pag. 1289), qui paraît décisif; le voici : « In unaquaque parte orationes arsis et thesis necessariæ sunt, non in ordine syllabarum, sed in pronunciatione, velut « in hac parte, *natura;* ut quando *natu*, elevatur vox, et est arsis in « *tu;* quando vero *ra*, deprimitur vox, et est thesis. »

La division de la mesure en deux ou trois parties est fondée sur des rapports de nombres qui sont sentis par tout homme bien organisé.

Dans le langage musical, l'habitude qu'on a de réaliser l'idée de la mesure par les signes qui la représentent est cause qu'au lieu de considérer *le temps* comme l'unité de la mesure, on considère celle-ci comme l'unité dont les temps ne sont que des fractions. On ne s'arrête pas là, car prenant la figure de temps dont la valeur est la plus considérable parmi celles de la musique moderne, on la considère comme étant un signe absolu d'unité, dont un certain nombre de fractions compose toutes les combinaisons possibles de mesures. Ce signe d'unité, dans le sens qu'y attachent les musiciens, est la ronde O. Leur manière de s'exprimer à cet égard vient de ce que pour rendre la lecture de la musique plus commode, on a imaginé de renfermer des quantités de notes d'une valeur égale dans des cases formées de traits perpendiculaires aux lignes de la portée. Or, les signes de durée des sons et des silences ne représentant que des valeurs binaires, et la plus longue de ces valeurs étant celle de la ronde, on en a conclu que la mesure parfaite, la mesure par excellence, devait être celle qui, dans la case formée par les barres perpendiculaires, renferme la valeur de cette ronde divisée en deux temps ou en quatre, c'est-à-dire *deux fois deux*.

Plusieurs conséquences ont été le résultat de cette idée qu'on s'est faite de la mesure : la première a été de considérer toutes les autres combinaisons de mesures comme des fractions de celle qui est représentée par la ronde, et d'appeler mesures à *deux-quatre* (deux quarts), *trois-quatre* (trois quarts), *six-quatre* (six quarts), *six-huit* (six huitièmes), *douze-huit* (douze huitièmes), etc., celles qui contiennent en moins ou en plus une certaine quantité de parties de la ronde, comme si celle-ci était la mesure nécessaire du temps plutôt que la blanche, la noire ou la croche.

La deuxième conséquence de cette manière de considérer l'unité de mesure est une classification fausse des combinaisons de ses diverses parties en *mesures simples*, *composées*, *parfaites* et *imparfaites*. Les musiciens n'admettent comme mesure simple que la mesure à quatre temps, c'est-à-dire celle d'une ronde divisée en quatre parties, la même valeur divisée en deux temps, la mesure à *deux-quatre* ou plutôt *deux-quarts*, qui n'en est que la moitié, et la mesure à *trois quarts*, ou mesure à trois temps. Ces mesures s'indiquent par les signes C, ₵ ou 2, $\frac{2}{4}$ et $\frac{3}{4}$. Toutes les autres mesures, bien quelles soient nécessairement ou binaires ou ternaires, sont considérées comme des mesures composées, bien qu'l

n'y ait rien de plus composé dans une mesure qui ne renferme que trois ou six huitièmes de ronde dans la case formée par les barres perpendiculaires que dans deux ou trois quarts de la même valeur. C'est qu'il arrive quelquefois que les fractions de la ronde sont combinées de telle sorte qu'il y a dans la case de la mesure *neuf-quarts* ou *douze-huitièmes*, ce qui excède la somme de l'entier considéré comme unité de mesure, et conséquemment rompt l'idée de simplicité attachée à cette unité factice, et dès lors on se persuade que la mesure n'étant plus simple doit être considérée comme étant composée.

Si l'on eût compris tout d'abord qu'il n'y a d'autre unité dans la mesure que *le temps*, *le tact*, *l'ictus*; que la notion de cette unité est indépendante de toute idée de signe et de notation; enfin que cette unité se combine par deux ou par trois, en raison du caractère de la musique, ou bien se fractionne régulièrement en deux ou en trois parties, on aurait vu que les mesures désignées par C ou 4, ₵ ou 2 et $\frac{2}{4}$ sont des combinaisons binaires de temps divisés par des fractions binaires; que les mesures indiquées par $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{16}$, $\frac{12}{4}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{12}{16}$, ne sont que des combinaisons binaires de temps divisés en fractions ternaires; que celles qui sont indiquées par $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{6}$ sont des combinaisons ternaires de temps divisés en fractions binaires; enfin que les mesures $\frac{9}{4}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{9}{16}$, sont des combinaisons ternaires de temps divisés en fractions ternaires. Il aurait été d'autant plus important que ces notions eussent dirigé les auteurs du système de la mesure musicale qu'elles n'auraient point donné lieu à la confusion qui règne en général dans les idées de ceux qui commencent l'étude de la musique, à l'égard de mesures qui semblent formées des mêmes valeurs de durée et qui néanmoins se divisent d'une manière différente, comme $\frac{6}{4}$ et $\frac{3}{2}$, $\frac{6}{8}$ et $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{16}$ et $\frac{3}{8}$; en effet, on aurait vu que toutes les mesures qui ont 6 pour numérateur appartiennent à la combinaison binaire de temps divisés par fractions ternaires, tandis que celles dont le numérateur est 3 appartiennent à la combinaison ternaire de temps divisés par fractions binaires. De là une netteté parfaite dans les notions de la mesure.

C'est aussi à l'habitude de considérer les signes de notation comme des réalités de temps en musique qui a fait imaginer de classer les mesures en parfaites et imparfaites. En effet, par la raison qu'il n'y a pas dans la notation de signe simple pour la mesure à trois temps comme pour la mesure à quatre ou à deux, et que ce n'est que par l'addition d'un point à une note de valeur binaire qu'on peut en représenter la somme totale des temps; on s'est fait cette idée bizarre que beaucoup de musiciens attachent à la mesure ternaire. C'était le contraire aux quinzième et seizième siècles, et l'on considérait alors la mesure ternaire comme plus parfaite que la binaire.

Après avoir exposé la théorie de la mesure abstraite, M. Fétis passe à la mesure positive qui résulte du mouvement. Le temps musical, dit-il, n'a point de durée déterminée par lui-même, et les signes par lesquels on représente ses combinaisons ou ses fractions ne sont que des signes de durées comparatives. Le mouvement seul détermine la valeur réelle du temps, et ce mouvement peut varier par tous les degrés de lenteur et de vitesse, depuis le plus lent jusqu'au plus rapide, d'où il suit que la note la plus longue d'un mouvement modéré peut être réduite à égaler à peine la plus brève en durée par l'accélération excessive du mouvement. Ici le professeur explique comment, après avoir été laissée à l'intelligence des musiciens, la lenteur et la vitesse d'un morceau de musique fut indiquée par l'analogie de son mouvement avec de certains airs de danse connus, bien que la forme de la composition ne ressemblât point à ces airs. C'est ainsi qu'on désignait par les noms d'*allemande*, de *gigue*, de *sarabande* les morceaux de musique dont le mouvement était semblable à celui de ces danses; puis on sentit la nécessité d'indiquer les nuances de lenteur et de vitesse qui étaient intermédiaires aux mouvemens et aux caractères de mesure de ces airs de danse, ou qui leur étaient absolument étrangères, et l'on imagina d'écrire à la tête des morceaux certains mots italiens, tels que *adagio*, *largo*, *maestoso*, *andante*, *andantino*, *allegretto*, *allegro*, *presto*, *vivace*, etc.; et pendant près d'un siècle, ce fut le seul moyen qu'on employa pour indiquer le mouvement et déterminer la valeur du temps musical.

Toutefois on s'apercevait que ces indications étaient bien vagues, et même on comprenait qu'elles étaient quelquefois des contresens. En effet, on appelait par exemple *allegro* (gai) un morceau dont le caractère était passionné. On comprit la nécessité d'avoir une mesure du temps musical plus rationnelle et plus positive, et l'on s'occupa de la recherche du chronomètre, mais long-temps sans succès. Après avoir esquissé l'histoire des travaux qu'on avait faits pour construire une semblable machine de telle sorte qu'elle satisfît à tous les besoins, M. Fétis arrive au métronome connu sous le nom de Maelzel, bien que Winekel d'Amsterdam en fût l'inventeur, et il fait voir que la simplicité du mécanisme et du principe sur lequel il est fondé, jointe à l'heureuse idée qu'avait eue Maelzel d'y appliquer une échelle de temps dont la seconde astronomique est l'unité, remplit toutes les conditions nécessaires, et a le grand avan-

tage d'être en harmonie parfaite avec la théorie des combinaisons de la mesure.

Il nous reste peu d'espace à accorder à la dernière partie de cette leçon : le professeur y a traité du rhythme poétique et musical. Il a commencé d'abord par donner des notions du rhythme poétique des Grecs, des pieds rhythmiques, de leur combinaison dans les diverses espèces de vers, et de la théorie du mètre des langues anciennes. Il a terminé cette partie de sa leçon en faisant remarquer que le rhythme poétique si riche des anciens assujétissait nécessairement la musique, et privait cet art d'un rhythme propre avec lequel le rhythme poétique est incompatible. L'effet nécessaire de certaines formes des vers grecs, dit-il, dont le rhythme était uniforme, tels que le trochaïque de quatre pieds ou le choriambique, était de rendre monotone la mesure musicale; dans d'autres vers au contraire, où les longues et les brèves sont arrangées d'une manière irrégulière par la disposition des pieds qui entrent dans leur composition, il y a un désordre de rhythme musical dont l'effet désagréable ne pouvait disparaître que par le charme du mètre poétique. Le rhythme musical est indépendant de tout autre et doit l'être sous peine de ne point exister.

M. Fétis a passé ensuite à l'examen de ce rhythme musical : nous analyserons ce qu'il a dit à ce sujet en rendant compte de sa prochaine leçon où il doit achever d'examiner ce qui concerne cet objet important.

Mort et Funérailles de Manuel Garcia.

La perte qu'ont fait les arts par la mort de Garcia, arrivée le 9 juin dernier, sera vivement sentie. Cet homme célèbre, que tant de titres divers d'illustration recommandent à la mémoire des amis de l'art musical, a été frappé au milieu de travaux importans et qui devaient avoir une influence puissante sur l'avenir d'une partie essentielle de cet art, qu'il avait cultivé avec une si haute distinction. Doué d'une complexion des plus vigoureuses, il devait vivre encore de longues années; un mal subit et sur la gravité duquel on s'est fait illusion jusqu'au dernier moment, est venu l'enlever d'une manière si imprévue que la plupart de ses amis ont appris à la fois sa maladie, sa mort et ses funérailles. Né en Espagne, Garcia avait passé à Paris une grande partie de sa brillante carrière; aussi presque tout ce que Paris renferme d'artistes distingués assistait à ses obsèques. Nous consacrerons quelques colonnes de notre prochain numéro à raconter la vie de cet artiste célèbre, qui fut à la fois grand chanteur, grand acteur, compositeur distingué et professeur de chant du premier ordre. MM. Fétis, Castil-Blaze, Troupenas et un ami du fils de Garcia ont prononcé sur sa tombe quelques mots d'adieu et de regrets; nous croyons que nos lecteurs nous sauront gré de les reproduire ici.

Discours de M. P. R.

« Messieurs,

« Honoré de l'amitié de Garcia, intimement lié dès son enfance avec le fils de ce célèbre artiste que vient d'enlever à l'art et à l'amitié une mort si cruelle et si prématurée, c'est un devoir pour moi de venir au nom de ce fils absent adresser le dernier adieu à celui qui fut à la fois l'objet de son amour et de sa vénération.

« Au double talent de chanteur dramatique et de compositeur, Garcia en joignait un non moins brillant, non moins élevé, et dans lequel il n'avait point de rival, celui de professeur. Pendant que nous rendons ici de tristes devoirs à sa dépouille mortelle, ses élèves portent encore une fois la gloire de son nom aux lieux où lui-même a laissé de si durables souvenirs de ses succès. Plus heureux que ses émules, sa célébrité d'artiste aura une double existence; les élèves qu'il a formés, ceux qui sortiront encore de l'école dont il a posé les durables fondemens, feront applaudir pendant longues années le nom de Garcia dans toute l'Europe musicale.

« Jeune encore, Garcia avait un nom déjà célèbre, et sans avoir jamais eu lui-même de maître, il tenait un rang distingué parmi les plus habiles ténors. Parfait musicien, doué d'une voix pénétrante et facile, c'était un chanteur tout d'instinct. C'est à cette époque de sa vie qu'il vint à Paris pour la première fois, et les amateurs se rappellent encore avec quel charme, quelle grace il chantait le Paolino du *Mariage Secret*. Pour un autre que lui c'eût été la perfection, pour Garcia ce ne fut qu'un premier pas dans la carrière. Les Italiens avaient vivement applaudi son talent de chanteur et l'avaient mis au rang des plus habiles, lorsqu'il eut le bonheur de connaître le célèbre Anzani, le Garcia du siècle passé. Anzani, l'un des derniers rejetons de cette grande école qui jeta un si grand éclat dans les dix-septième et dix-huitième siècles, Anzani dont les plus fameux castrats redoutaient le trop dangereux voisinage, prit Garcia en affection et lui révéla les secrets de cet enseignement qui avait fait si long-temps la gloire de l'Italie. Vous savez si Garcia profita dignement de ces précieux conseils; vous l'avez admiré dans les plus beaux jours de sa carrière dramatique, vous savez à quel degré de perfection il s'était élevé; mais vous n'avez pu,

comme ceux qui ont vécu dans son intimité, voir avec quelle ardeur persévérante il employa toutes les forces de son esprit à l'avancement d'un art qui faisait son bonheur comme il avait fait sa gloire! Tous ses élèves furent ses amis; leurs noms vous sont connus, et tiennent le premier rang auprès des plus habiles. Naples, Paris, Milan, Londres, Gênes, Madrid les applaudissent chaque jour. Manuel Garcia, digne héritier du nom et du talent de son père, poursuivra dignement sa route brillante L'école ne dégénèrera pas dans ses mains.

« Quoique né en Espagne, Gracia affectionnait vivement la France; à la fin de sa carrière dramatique c'est dans ce pays qu'il voulut se fixer, et par la seule influence de sa renommée et de ses travaux, il a fait de Paris la métropole de l'art du chant. Bien éloigné de l'égoïsme mesquin des vieux maîtres d'Italie, l'unique préoccupation de ce grand artiste était de rendre accessibles à tous les amis de l'art les trésors qu'avait amassés sa longue expérience. Toute sa vie il fut occupé d'un grand Traité sur l'art du chant; mais telle était sa sévérité envers lui-même que dans ses dernières années nous lui avons vu refaire à deux et trois reprises son immense travail. Le fruit de tant de veilles ne sera pas perdu; le plus beau, le plus durable monument que son fils puisse élever à sa mémoire, c'est la publication de cet ouvrage capital. Garcia laisse encore un ouvrage inachevé, l'éducation d'une jeune enfant dont il se plaisait à développer la rare et précoce intelligence, à laquelle il aimait à prédire le plus brillant avenir, et qu'il croyait déjà la digne émule de son illustre fille, la première cantatrice de notre temps. La veuve de Garcia, artiste distinguée autant que bonne mère (car la capacité musicale semble être le partage de tous les membres cette famille de virtuoses) saura accomplir le dernier vœu de l'artiste célèbre que nous pleurons; elle et son fils poursuivront cette douce et glorieuse tâche. Les amis de l'art, les amis de l'artiste pourront au moins emporter cette idée consolante: Garcia n'est pas mort tout entier. »

Discours de M. Fétis *lu par M. Troupenas.*

« Messieurs,

« L'événement funeste qui ravit à notre amitié Manuel Garcia ne doit pas seulement affliger ceux qui lui furent liés par cette amitié; pour l'art qu'il cultivait avec tant de distinction, la perte d'un tel homme est aussi une calamité qui sera vivement sentie. Né pour cet art, Garcia avait reçu de la nature toutes les qualités qui peuvent former le musicien de génie, ou plutôt il y avait en lui plusieurs musiciens qui avaient chacun des droits à la célébrité. Tout était instinct en lui, mais instinct vif, pénétrant et souvent sublime. Jamais verve plus ardente ne fut secondée par une imagination plus riche pour former un chanteur dramatique; jamais le génie de la scène ne fut plus puissant; jamais enfin il n'y eut plus d'entraînement ni d'effet que dans le talent de Garcia à l'époque de ses succès. Ces qualités, il savait les communiquer à ses élèves, et comme professeur il n'était pas moins digne de notre admiration que comme chanteur. Mais la réunion de deux talens si rares ne suffisait point à Garcia : il sentait le besoin d'une autre gloire, il était organisé pour en jouir, et elle ne lui aurait pas manqué si une vie moins agitée lui eût permis de mettre à profit tous les dons que la nature lui avait prodigués, et le savoir qu'il devait à ses études. Vous comprenez, messieurs, que je veux parler de Garcia comme compositeur. Des mélodies heureuses, et le sentiment le plus profond de l'harmonie, voilà ce qu'on remarque dans ses productions, ou plutôt ce qu'il y a mis et ce qui n'est pas assez connu, car le plus grand nombre de ses ouvrages, et sans contredit les meilleurs, sont restés inédits.

« Pleurons donc, messieurs, pleurons l'artiste que la mort ravit à son art comme nous pleurons l'ami qui nous est enlevé. »

Discours de M. Troupenas.

« Messieurs,

« M. Fétis, qu'un devoir impérieux pouvait seul empêcher de rendre les derniers devoirs au grand artiste que nous regrettons, m'a chargé de déposer sur sa tombe l'éloge que vous venez d'entendre et que ne désavoueront aucuns de ceux qui l'ont connu. Qu'il me soit permis d'y ajouter quelques mots au nom de l'amitié dont m'honore sa fille qui nous reste pour attester qu'il savait communiquer à d'autres le talent que lui-même possédait à un si haut degré.

« Malheureuse! quatre cents lieues te séparent des restes de celui qui fut à la fois ton père, ton maître et ton modèle, et l'affreuse nouvelle que ma main a tracée te parviendra peut-être au moment où par un rapprochement cruel les voûtes de Saint Charles retentiront aux accens si vrais et si passionnés de *Ninetta.*

« Adieu, Garcia! Sur cette terre lugubre, dernier asile de tant d'illustrations diverses et qui s'entr'ouvrait encore il y a peu de jours pour engloutir les dépouilles de *Cuvier* et de *Rémuzat*, tes amis pourront sans crainte déposer le tribut de leur douleur; car étranger aux passions politiques, ton deuil du moins n'aura fait verser que des larmes. »

Discours de M. Castil-Blaze.

« Compositeur, acteur, chanteur, professeur de chant, telles étaient les nombreuses qualités de Manuel Garcia que la mort vient d'enlever à sa famille, à ses amis, à ses admirateurs. Ces qualités il les possédait toutes à un degré éminent. Acteur, tous les genres d'action étaient dans son domaine; l'intelligence du musicien, le génie d'exécution du virtuose secondaient merveilleusement le grand comédien. Enfant de chœur à Séville, Manuel y reçut la première éducation musicale. Il embrassa bientôt la carrière du théâtre, s'y distingua; ses compositions dramatiques obtinrent de grands succès. Plusieurs de ses airs écrits dans le style national espagnol, remarquables par leur originalité, l'étrangeté de leur modulation, devinrent populaires au point que le public et quelques érudits même ont pensé que l'existence de ces cantilènes était séculaire, et que Garcia les avait empruntées aux troubadours de la Manche et de l'Estramadoure.

« Manuel Garcia était depuis long-temps le premier chanteur de l'Espagne quand il vint en France et se rendit ensuite en Italie. L'éclat, la constance de sa fortune dramatique ne ralentirent pas son ardeur pour l'étude. C'est avec une résignation bien rare dans un artiste si souvent applaudi qu'il accepta les conseils un peu durs et les excellentes leçons du ténor Anzani, l'un des plus fermes soutiens de l'ancienne école. Cet acteur, ce chanteur que nous avons vu tour à tour exécuter avec une grande supériorité de talent les rôles de Paolino dans *il Matrimonio segretto*, d'Almaviva, de don Giovanni, d'Otello, a terminé sa carrière dramatique par un rôle bouffe dans un opéra du comte de Beramendi représenté l'année dernière sur le théâtre de Tivoli. Nous avons perdu le don Giovanni, l'Otello les plus parfaits en perdant Garcia; mais il nous a légué une ravissante Desdemona, une charmante Zerlina, et une jeune fille dont l'avenir ne sera pas moins brillant que celui de sa sœur. Nous avons perdu un professeur de chant d'une habileté généralement reconnue; il nous donne son fils Manuel, digne héritier de ses talens de professeur, et qui possède à fond les secrets précieux de sa doctrine.

« L'acteur, le chanteur ne laisse rien après lui, il semble que sa mémoire doive se perdre. Mais tant qu'il existera un théâtre italien, tant que les œuvres sublimes de Cimarosa, de Mozart, de Paër, de Rossini feront les délices des amateurs, on se souviendra de toi, Garcia, leur digne interprète. Ton nom sera dans toutes les bouches chaque fois qu'un chef-d'œuvre de ces maîtres paraîtra sur la scène. Compagnon de leur gloire, tu les suivras dans leur brillante et longue carrière. Console-toi, Garcia, c'est te promettre l'immortalité. »

Nouvelles étrangères.

Londres. La première représentation de *Robert-le-Diable* a eu lieu dans cette ville le 11 juin. Voici dans quels termes s'exprime le journal *The Globe* sur les chanteurs français qui, comme on le sait, ont été engagés pour les représentations de cet opéra: « Nourrit, qui a fait son premier début dans *Robert*, est un premier ténor d'une excellente qualité de voix, bien que quelques-unes de ses notes manquent de volume. Son chant est tendrement passionné, et il joint à son mérite comme chanteur celui d'être un acteur accompli. Il a chanté *la sicilienne* du premier acte avec un tel entraînement que c'est à peine si les auditeurs ont pu attendre pour applaudir la fin du morceau, qui a été redemandé. Dans tout le cours de l'opéra il est resté à la même hauteur. Nous recommandons à nos chanteurs anglais de le voir au moins une fois, afin de recevoir de lui une leçon que nous avons cherché bien des fois à leur inculquer: c'est que le chant reçoit tout son charme de la grace et de l'expression. Levasseur possède une belle basse-taille; plusieurs endroits de son récitatif sont admirables, et il exécute sa partie dans les morceaux d'ensemble avec une puissance que l'on a rarement rencontrée ici dans un *basso-cantante*. Nous avons déjà parlé de Mme Cinti-Damoreau; mais quelque haut que nous l'ayons prisée, nous avons été surpris de la flexibilité et de la délicatesse de sa voix dans le rôle d'Isabelle. »

Bulletin d'Annonces.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIme ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 21.

Condit. de l'Abonnem.		
3 mois.	6 mois.	un an.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **Revue musicale** paraît le **Samedi** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'Agence générale de la musique et de la Revue musicale, rue du Helder, n° 13; M. Schlesinger, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 23 JUIN 1832.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

COURS

de Philosophie musicale et d'Histoire de la Musique, par M. Fétis.

Quatrième leçon.

Dans l'analyse que nous avons donnée de la troisième leçon de M. Fétis, nous n'avons pu rendre compte de la manière dont ce professeur a établi les principes du rhythme musical; nous allons achever notre tâche à cet égard avant de passer à la continuation du même sujet dans la quatrième leçon.

Le rhythme propre de la musique, a dit M. Fétis, consiste d'une part dans l'arrangement symétrique des diverses valeurs de temps; de l'autre, dans le retour périodique des formules de cet arrangement. Cette dernière partie du rhythme renferme la *phraséologie* et la *périodologie*.

L'arrangement symétrique des valeurs de temps, ou, si l'on veut, des temps de la mesure, produit un rhythme d'autant plus sensible à l'oreille que le mouvement est plus rapide; plus il se ralentit, plus la sensation s'affaiblit; et lorsque la lenteur est poussée à l'excès, comme dans le mouvement que les musiciens appellent *largo*, cette sensation s'anéantit presque entièrement. Les limites de la sensation du temps sont placées entre les nombres du métronome qui répondent au *prestissimo* et au *largo assai*. Lorsque la vitesse est poussée à l'excès, les divisions binaires ou ternaires de la mesure, et surtout leurs fractions deviennent inappréciables, et l'on peut dire que la mesure n'est alors qu'*à un temps*. Les arrangemens symétriques, en pareil cas, se simplifient excessivement, car ils se réduisent presque nécessairemens à des notes de temps égaux, ou à une longue et une brève, ou tout au plus à une longue et deux brèves. Toute combinaison plus compliquée serait perdue pour l'oreille.

Si la lenteur est poussée à l'excès, la perception des grandes divisions de la mesure devient très vague, ou plutôt l'oreille se trouve dans l'impossibilité d'en faire le calcul, et ce n'est que par des subdivisions de ces mêmes temps que les musiciens parviennent à les mesurer. Ceci fait voir, dit M. Fétis, que la division de la mesure en deux, en trois ou en quatre temps est insuffisante dans les mouvemens lents, et qu'il est de certains cas où ces mesures se divisent réellement en un nombre de temps double, triple ou quadruple. Dans le *largo*, où la valeur d'une ronde est renfermée dans la case d'une mesure, la division sensible de cette mesure est au moins *à seize temps*. Il suit de ces considérations, dit M. Fétis, que les variétés appréciables appartiennent plutôt aux mouvemens modérés qu'aux mouvemens excessivement lents ou rapides.

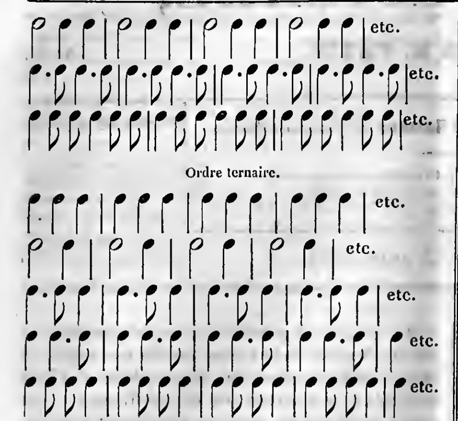
C'est à ce point que le professeur a laissé la question de la mesure et du rhythme dans sa troisième leçon; il continue le même sujet dans la quatrième.

La sensation du rhythme musical, dit-il, est simple ou complexe. Elle est simple quand un seul genre de combinaison de temps frappe l'oreille; elle est complexe quand des combinaisons de genres différens se font entendre en même temps.

La sensation est d'autant plus simple que la symétrie se compose de moins d'élémens. Les élémens du rhythme sont les temps de la mesure et leurs fractions, soit binaires, soit ternaires.

Exemples de quelques élémens de rhythmes simples:

Ordre binaire.



Ces élémens conservent leur simplicité dans les ordres binaires et ternaires divisés d'une manière ternaire.

La simplicité de la sensation du rhythme diminue en raison de l'augmentation du nombre d'élémens qui entrent dans sa composition.

Exemples de rhythmes composés de plusieurs élémens :

Rhythme binaire.

Rhythme ternaire.

Le résultat d'une sensation très simple du rhythme étant d'affecter l'organe de l'ouïe d'une manière uniforme, cette sensation se fait remarquer sans peine; il n'en est pas de même lorsque le rhythme est le produit d'élémens multipliés et diversement combinés. Dans les deux derniers exemples que je viens de donner, dit M. Fétis, chaque case de mesure contient des élémens différens, et chacune d'elles, conséquemment, produit une sensation distincte; d'où il suit que la symétrie d'arrangement disparaît, et par suite que le rapport rhythmique s'affaiblit de plus en plus.

Mais un nouveau rapport de nombres peut résulter de combinaisons semblables. En effet, l'oreille, sans compter le nombre de mesures, est cependant saisie de la sensation de ce nombre; de là naît pour elle la nécessité qu'il se répète, et si elle est satisfaite sous ce rapport, un nouveau genre de rhythme s'établit pour elle par la symétrie des phrases; ce rhythme constitue la *phraséologie*, qu'on désigne en musique par le nom de *carrure des phrases*. La nécessité de symétrie dans le nombre de mesures des phrases correspondantes établit donc un nouveau genre de rhythme, lorsque cette symétrie n'existe plus dans les élémens du rhythme des temps, et ce nouveau rhythme est d'autant plus satisfaisant pour l'oreille que la similitude est plus parfaite dans l'arrangement des élémens rhythmiques de chaque mesure. Ainsi les rhythmes qui ont été donnés en dernier lieu comme exemples deviendront réguliers et sensibles si à chacun de ces exemples, composés de quatre mesures, correspondent des phrases semblables et pour le nombre des mesures et pour l'arrangement des temps.

EXEMPLE:

Première phrase.

1 2 3 4

Seconde phrase.

5 6 7 8

Dans cet exemple, non-seulement il y a parité dans le nombre de mesures de chaque phrase, mais la cinquième mesure répond à la première pour l'arrangement des élémens du rhythme, la sixième à la seconde, la septième à la troisième et la huitième à la quatrième. Dans celle-ci cependant une différence se fait remarquer; au lieu de deux blanches qui se trouvent dans la quatrième mesure, il n'y en a qu'une suivie d'un silence; la raison de cette différence est qu'après les deux phrases le sens rhythmique est terminé, et que le premier temps de la dernière mesure est précisément le point de la terminaison.

L'arrangement du rhythme phraséologique n'est pas toujours aussi régulier que dans l'exemple dont il s'agit; mais moins il y a de régularité dans cet arrangement, plus la sensation de ce genre de rhythme est faible.

L'expression de *carrure des phrases*, dont on se sert dans le langage ordinaire pour désigner le rhythme phraséologique, peut induire en erreur en ce qu'il peut faire croire à la nécessité absolue de composer toutes les phrases de quatre mesures; cette nécessité n'existe point, dit M. Fétis; car, ainsi qu'il existe un rhythme ternaire de temps, il y a aussi un rhythme ternaire de phrases. Une phrase de trois mesures, si elle a pour correspondante une autre phrase de trois mesures, sera

donc parfaitement rhythmique; et le rhythme sera surtout satisfaisant si l'arrangement des élémens du rhythme de chaque mesure est absolument symétrique dans les deux phrases.

Il y a aussi des phrases correspondantes de cinq mesures chacune; mais à leur égard on peut faire la même observation que pour le rhythme de cinq temps par mesures que quelques auteurs ont essayé d'introduire dans la musique : c'est que l'oreille est absolument inhabile à saisir les rapports de cette combinaison par cinq, et que si des combinaisons semblables ont été essayées avec quelque succès, c'est que l'oreille les a décomposées comme des rhythmes alternativement binaires et ternaires, et que la symétrie qui résulte de la répétition établit pour cet organe des rapports d'ordre qui finissent par la satisfaire. Une suite de mesures à cinq temps se présente donc à l'oreille comme une alternative de mesures à deux et à trois temps; une suite de phrases de cinq mesures est une combinaison alternative de phrases de deux et de trois mesures, d'où il résulte que le rhythme phraséologique de phrases de cinq mesures est le moins simple de tous, et, par suite, le plus faible pour l'oreille.

Lorsque la symétrie rhythmique s'établit au-delà de deux phrases, dit M. Fétis, elle continue de la même manière qu'elle a commencé, c'est-à-dire par deux fois deux phrases de quatre mesures ou de deux fois trois; et dans ce cas le rhythme n'est pas seulement phraséologique, il est aussi *périodologique*. Les élémens de ce rhythme sont les mêmes que ceux du rhythme phraséologique; mais on remarque quelquefois une élision entre la dernière mesure de la seconde phrase et la première de la troisième qui semble constituer un défaut de nombre dans la période, bien que ce défaut ne soit pas réel. Ainsi que je l'ai fait voir précédemment, dit le professeur, la dernière mesure de la seconde phrase n'a besoin que du premier temps pour compléter le sens rhythmique; or, dans le cas dont il s'agit, ce premier temps étant frappé, l'attention de l'oreille est immédiatement fixée par le sens mélodique d'une phrase nouvelle qui commence, et dans la préoccupation que fait naître en elle la manifestation d'une pensée nouvelle, elle oublie que le premier temps était une conclusion de la pensée précédente, parce que cette pensée est pour elle un fait accompli; elle ne s'occupe plus que du fait nouveau dont elle ignore encore le sens. C'est par l'effet de semblables élisions qu'après un certain nombre de périodes on arrive à des nombres impairs de mesures de rapports très compliqués, sans que l'oreille ait été blessée d'aucune irrégularité de rhythme. Le sens mélodique ne se termine qu'à la fin de la période, quand il est périodologique; mais le sens rhythmique se termine toujours au premier membre de cette période.

Arrivant à la sensation complexe du rhythme, M. Fétis fait observer qu'il s'établit souvent entre les voix et les instrumens des combinaisons très différentes, surtout dans la musique de théâtre; alors le rhythme est complexe. Ainsi, dit-il, dans un air, la mélodie vocale n'a qu'un rhythme phraséologique ou périodologique, dont les rapports symétriques ne s'établissent qu'à la longue, tandis que l'orchestre fait quelquefois entendre un ou plusieurs rhythmes rapides de temps. Ces rhythmes de temps sont ceux que les hommes étrangers à la connaissance de l'art saisissent le plus rapidement, et ce n'est qu'après plusieurs auditions du même morceau qu'ils parviennent à combiner la sensation de ce rhythme avec celle du rhythme phraséologique ou périodologique de la mélodie; quant aux musiciens, non-seulement ils perçoivent sans difficulté les sensations de ces deux rhythmes différens, mais ils peuvent même en sentir immédiatement un certain nombre de combinaisons toutes différentes. Cette faculté est le résultat de l'éducation.

Le rhythme musical s'anéantit presque entièrement dans le récitatif, dit M. Fétis; mais il ne faut pas croire qu'il n'y ait aucune espèce de sensation de mesure dans ce genre de musique. C'est le rhythme prosodique qui y domine; rhythme sans doute bien plus faible dans les langues modernes qu'il ne l'était chez les anciens, particulièrement dans la langue française, dont la poésie n'a que la césure pour tenir lieu de la quantité, mais qui pourtant n'est pas absolument dépourvue de mesure. Le rhythme du récitatif est donc d'une nature analogue au rhythme de la poésie chantée des anciens, mais il est moins métrique. C'est surtout l'expression de la parole qui détermine nos chanteurs dramatiques à presser le mouvement de certains passages et à ralentir certains autres; dans ces passages, il ne se manifeste aucune idée de mesure musicale; néanmoins on ne peut nier qu'il ne s'y trouve encore quelques nuances d'ordre par l'effet même de cette expression combinée avec la prosodie.

M. Fétis passe ensuite à l'examen de l'influence des langues dans la musique moderne. Il fait voir que la création du rhythme propre de la musique est dû à l'absence du mètre dans la poésie des langues vivantes, et particulièrement dans la poésie française. La césure, dit-il, qui tient lieu dans cette poésie des pieds rhythmiques des langues anciennes, n'exerce pas sur la musique la même influence que ceux-ci; néanmoins

cette césure et la disposition des syllabes, telles que les font souvent les poètes, sont souvent un obstacle à la liberté des compositeurs dans leurs productions.

Le rhythme musical, dit-il, tirant sa force principale de sa régularité, il faudrait, pour que le musicien n'éprouvât pas d'obstacles à établir cette régularité, que le poète lui fournît des vers qui fussent aussi réguliers, non-seulement dans le nombre des syllabes et le placement de la césure, mais aussi dans l'arrangement prosodique de ces syllabes; or, c'est ce qui n'a pas lieu. La poésie française est moins favorable sous ce rapport que l'italienne aux inspirations des compositeurs. Dépourvue d'accent et de la possibilité d'élider certaines syllabes, comme cela se pratique dans la poésie italienne, elle rompt souvent en dépit même des efforts des poètes la régularité de rhythme nécessaire dans la musique. Outre cela, la plupart de ceux qui écrivent des vers destinés à la musique ignorent les règles de l'arrangement de ces vers sous le rapport musical; il résulte de là que l'influence de la poésie et en général de la langue française est défavorable au rhythme musical. M. Fétis cite d'abord des passages d'opéras dans lesquels huit ou dix vers de diverses mesures se succèdent et ne permettent aucune espèce de rhythme régulier dans la musique. Ces sortes d'exemples, dit-il, étaient fort communs autrefois dans les opéras et se reproduisent encore trop souvent. Certains arrangemens des vers de même mesure sont également contraires à un bon rhythme musical. Tel est celui où le poète place deux vers terminés par des rimes masculines au milieu de deux autres vers à rimes féminines, et réciproquement. Le professeur examine le mécanisme du rhythme musical à l'égard de ces arrangemens, et fait voir qu'il est impossible qu'avec eux la régularité ne soit pas altérée, et conséquemment que l'effet musical ne soit pas affaibli.

A l'égard de la césure, il démontre qu'il est nécessaire qu'elle soit toujours placée de la même manière dans les vers de même mesure, et que l'irrégularité que se permettent à cet égard la plupart des poètes lyriques est encore une des causes du peu d'effet rhythmique des mélodies de la musique dramatique. Il fait voir aussi que le retour fréquent de la césure est une des conditions nécessaires d'un bon rhythme musical, d'où il suit que le vers alexandrin est le moins favorable à la musique, et que celle-ci s'accommode beaucoup mieux des vers qui contiennent un moindre nombre de syllabes. Les vers de neuf syllabes, rejetés par les poètes à cause de leur double césure qui se reproduit de trois en trois syllabes, seraient précisément les meilleurs pour la musique; mais on n'en trouve qu'un petit nombre d'exemples.

L'arrangement des rimes le plus favorable aux rhythmes musicaux de mouvemens rapides est celui dans lequel les féminines sont groupées trois par trois et suivies d'un seul vers masculin. La raison en est évidente, car on a vu que la dernière mesure de chaque phrase étant la conclusion du sens rhythmique, il lui faut une percussion de temps moindre qu'aux autres. Toutefois cet arrangement ne suffit pas pour produire un rhythme régulier; ce rhythme dépend aussi de l'arrangement des voyelles et des consonnes au commencement des vers. La dernière syllabe d'un vers terminé par une rime feminine s'élide avec la première syllabe du vers suivant si celle-ci commence par une voyelle; mais l'élision devient impossible si le vers commence par une consonne. On conçoit donc qu'il est nécessaire que le poète lyrique arrange avec beaucoup de soin la terminaison et le commencement des vers. Le meilleur arrangement serait celui dans lequel les vers à rime féminine seraient toujours suivis de vers commençant par une voyelle; après le vers masculin, il serait indifférent que le vers suivant commençât par une voyelle ou une consonne, et cela se comprend puisqu'il serait inutile qu'il y eût élision dans ce dernier cas. Si tous les vers commençaient par une consonne après chaque vers à rime féminine, le rhythme serait régulier; mais il serait moins satisfaisant que l'autre, parce qu'il aurait toujours une syllabe de plus et conséquemment une percussion de temps de plus aux trois premières mesures qu'à la quatrième.

De toutes ces considérations, M. Fétis conclut que le rhythme est presque nécessairement moins régulier et plus faible dans la musique vocale que dans l'instrumentale, où le génie du compositeur n'est entravé par aucun obstacle. Cette dernière remarque termine sa leçon et complète les notions du système rhythmique qu'il a développé dans cette leçon et dans la précédente.

Les élémens de la mélodie ayant été fondés dans les quatre premières séances du cours de M. Fétis, ce professeur emploiera les suivantes à exposer les élémens du système de l'harmonie, ainsi que les principales révolutions qui se sont opérées dans cette partie de l'art.

Messe solennelle de M. Varney.

Autrefois un maître de chapelle, recevant de l'église à laquelle il était attaché un traitement modique, il est vrai, mais qui lui assurait une existence paisible, se livrait à ses inspirations sans inquiétude pour l'avenir

et, suffisamment excité par la concurrence qui existait entre lui et ses compétiteurs (car chaque paroisse un peu importante avait son maître de chapelle), il travaillait avec bonheur à sa messe de Pâques ou de Noël; il composait avec soin de grandes et belles choses dans le seul but de se faire un nom, et bien sûr de les faire exécuter à son gré par le corps de musiciens qu'il avait à sa disposition. Aujourd'hui, plus de maîtrises, plus de chapelle du roi, plus d'institution de musique religieuse; en revanche, depuis que les jésuites ont fait chanter leurs cantiques sur les airs de *Rien, tendre amour... Te bien aimer, ô ma chère Zélie!... Le premier pas*, et tant d'autres, le vaudeville s'est impatronisé dans l'église et l'opéra s'y introduit peu à peu : déjà les prières de la messe ont été ajustées sous les cavatines de *Tancrède*, de *Ninette*, du *Barbier*; l'art de l'organiste se perd sensiblement; Bach et Handel sont oubliés : bientôt, si cela continue, nous serons à la hauteur de l'Italie, et l'orgue exécutera bravement à plein-jeu l'ouverture de *la Caravane* pendant l'élévation.

Dans un pareil état de choses, alors que les sublimes compositions des anciens maîtres aussi bien que les nobles chants de l'abbé Roze, de Desvignes, de MM. Lesueur et Chérubini sont obligés, chose remarquable! de se réfugier dans les salles de concert, pendant que la musique profane envahit les lieux saints, il faut avoir une grande force de volonté ou une vocation irrésistible pour composer de la musique sacrée sans l'espoir fondé de la faire exécuter convenablement; et si, toutefois, l'on y parvient, que de peines d'abord, pour vaincre les répugnances de l'église, répugnances que j'ai combattues ailleurs, et qui ne reposent sur aucun motif plausible; ensuite que de démarches, que de frais pour réunir des chœurs nombreux nécessités par la grandeur du local et pour les soutenir par un orchestre bien nourri. Cependant, triomphant de ces difficultés, M. Varney, jeune compositeur, qui a fait preuve de talent dans plusieurs ouvrages entendus à l'Athénée, a fait exécuter le 17 de ce mois, dans l'église St-Méry, une messe solennelle de sa composition. Cette pièce, empreinte d'une couleur convenable, renferme des motifs heureux : le *Kyrie* est régulièrement conduit, et le solo de basse, modulant dans les relatifs du ton principal, a de la grace et de la noblesse. Il est bien dans les cordes de la voix de M. Hebert qui l'a chanté avec beaucoup de goût. La phrase d'entrée du *Gloria*, dite par toutes les voix à l'unisson, est d'une expression heureuse et juste; les entrées canoniques du *Domine Deus* sont d'un bon effet; ce sujet plus développé aurait pu former un morceau susceptible de beaucoup d'intérêt. Le début du *Credo* annonce une foi inébranlable; il est peut-être trop répété.

L'exécution de cette partie de la messe, sans nul doute, la meilleure, a été généralement bonne; mais il n'en a pas été de même de l'*O salutaris!* écrit pour six voix, quatre violoncelles et une contrebasse. Cette prière est ordinairement l'objet de prédilection des compositeurs; ils s'étudient à inspirer du recueillement par la suavité de leurs chants; M. Varney, si je ne me trompe, a bien eu cette intention en isolant ses voix; mais, ainsi disposées, il fallait les rendre intéressantes soit par des dessins mélodiques, soit par une harmonie piquante, ou enfin par des effets neufs, inattendus; je suis obligé de dire qu'il n'a point rempli ces conditions. L'exécution de ce morceau, très faible dès le commencement, a été tout-à-fait défectueuse dans une transition enharmonique un peu brusque. Que les dessus et les ténors, après avoir tenu pendant une mesure le *mi* ♭, passent au *ré* ♯, à la bonne heure; mais que les autres voix, après un repos et sous l'impression du ton de *mi* ♭, attaquent subitement le *si* ♮, cela est dur et difficile, surtout lorsque l'accompagnement est à distance d'octave. Je n'ai rien remarqué de saillant dans l'*Agnus* qui est le dernier de la messe. Il me reste maintenant à faire une mention honorable du *Sanctus* intercalé par M. Hébert, qui réunit le talent du compositeur à celui de bon chanteur; je dois aussi adoucir ma critique en disant que les petites taches signalées dans l'œuvre de M. Varney ont été peu sensibles et sont dues sans doute à trop de précipitation; que les morceaux importans et de longue haleine ont été très satisfaisans. Je pense, du reste, que cet auteur, trop pressé de jouir, réunirait toutes les qualités qui constituent un vrai talent, s'il apprenait à faire lentement.

A. D.....e.

Nouvelles de Paris.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

LA TENTATION,

Ballet-opéra en cinq actes, par M*** et Coraly, musique de l'opéra par M. Halevy, musique du ballet par MM. Halevy et Gide.

Après que Lulli eut naturalisé en France la tragédie lyrique, originaire de l'Italie, mais qui dans ses mains avait pris une forme un peu lourde et monotome, il fallut que tous les compositeurs fissent aussi de la tragédie lyrique, et les Colasse, les Destouches, les Colin-de-Boismont n'imaginèrent rien de mieux que d'en faire à la manière de Lulli, dont la gloire resta intacte.

Les pauvres gens n'avaient tout juste que l'esprit d'imitation et ils s'en servirent le mieux qu'ils purent. Du reste, il en fut pour leur renommée des ouvrages qui sortirent de leur plume comme s'ils n'avaient point existé; ils en tirèrent seulement avantage pour leur fortune.

Or il advint que la tragédie lyrique finit par causer de l'ennui à ces gens désœuvrés qu'il faut bien amuser, puisque ce sont eux qui font vivre les théâtres et les entrepreneurs. A force de se creuser l'esprit pour trouver quelque chose de nouveau, les poètes d'opéra et les musiciens pensèrent qu'il pourrait être bon de quitter quelquefois le ton sérieux de la tragédie pour celui d'un spectacle où la danse aurait une part égale au chant, au lieu de n'être qu'un accessoire, et de cette idée naquirent les opéras-ballets, genre de spectacle qui à la vérité avait encore quelque chose de la lourdeur des premiers opéras, mais qui avait du moins le mérite de la variété. Un des ouvrages les plus célèbres de ce genre fut le *Ballet des Elémens*, où chaque acte offrait une action relative à ce que l'on appelait alors un élément. Il y avait l'acte du feu, l'acte de la terre, et ainsi des autres. J'ai connu, il y a déjà bien long-temps, de vieux amateurs qui parlaient avec enthousiasme de l'*acte du feu*.

La révolution opérée par Gluck dans la musique dramatique fit disparaître de la scène lyrique les opéras-ballets dont le public était aussi fatigué que de la tragédie lyrique à la manière de Lulli et de Rameau, et l'opéra véritable, remis en vigueur par cet homme de génie, eut le privilége d'attirer la foule pendant trente ans à l'Académie royale de musique. Diverses autres modifications ont été faites à l'opéra depuis lors, et quelques-unes ont été bien accueillies du public; mais le besoin de variété dans les plaisirs se fait sentir avec bien plus de force chez une population fatiguée des émotions du drame politique que chez le même peuple accoutumé au long repos du règne de Louis XV. Après avoir entendu les admirables inspirations de l'auteur de *Guillaume Tell*, après les grands et beaux effets de *Robert-le-Diable*, il lui reste ce besoin insatiable de nouveauté qu'un entrepreneur d'opéra doit chercher sans cesse à satisfaire. La danse, réduite à elle-même, peut plaire pendant deux ou trois actes; mais au-delà de ces proportions, il faut autre chose pour la soutenir. C'est cette pensée qui a guidé les auteurs de *la Tentation*, et sans y songer ils se sont vus ramenés aux formes de l'opéra-ballet, de l'opéra tel qu'il le fallait pour plaire à Mme de Pompadour, mais avec toutes les améliorations, tout le luxe de chant, d'orchestre, de costumes et de décorations de notre temps. Le cadre qu'ils ont choisi était plus propre qu'un autre à leur fournir des occasions de développer tout l'éclat de ces ressources; il s'agit dans leur pièce de la légende de saint Antoine tenté dans le désert par le démon; légende transformée en tradition populaire par l'estampe grotesque de Callot, et par le pot-pourri grivois de Sédaine, mal à propos attribué à Collé. Voici comment ils ont traité ce sujet:

Au premier acte l'ermite est dans sa grotte placée au pied d'une colline. Il exprime l'abattement que lui cause sa vie solitaire. Il est visité par des jeunes filles et des pasteurs qui lui apportent des présens et qui malgré ses remontrances se livrent au plaisir de la danse; puis il se retrouve seul. Un orage éclate et verse des torrens de pluie. Une pélerine vient, cherche un abri dans sa grotte. Pour réparer ses forces, il lui verse du vin et en boit lui-même. Sa tête se monte, il convoite les charmes de Marie qui résiste à ses vœux; bientôt il ne se connaît plus. La présence de la Madone, près de laquelle s'est réfugiée la pélerine, ne peut même la sauver des entreprises de l'ermite; il va se porter aux derniers excès, mais il est frappé par la foudre et meurt. La jeune fille s'évanouit. Alors arrive une troupe de démons ayant à leur tête Astaroth; ils veulent s'emparer du corps du solitaire; mais l'ange Mizaël suivi d'archanges et d'anges vient le défendre. Une discussion s'engage entre les esprits célestes et infernaux. Enfin Bélial propose de rendre la vie à Antoine: l'enfer le tentera trois fois; s'il succombe, il deviendra la proie du démon; s'il résiste, il aura le ciel en partage. Cette proposition est acceptée, Antoine revoit le jour, les anges remontent dans les cieux, et les démons descendent aux enfers. Le solitaire croit sortir d'un rêve; mais il revoit la jeune fille évanouie dans sa grotte, et s'enfuit pour ne point succomber de nouveau à la tentation.

Le second acte se passe aux enfers. Astaroth ordonne les préparatifs des tentations auxquelles l'ermite doit être soumis. Toutes les légions de démons se rendent à ses ordres et préludent par des danses à leurs enchantemens. Puis des animaux sont précipités au fond d'une cuve immense avec une coupe de liqueur de feu. Une femme doit être le produit de ces conjurations, et cette femme est destinée à triompher du solitaire; mais il ne sort d'abord de la chaudière qu'une espèce de monstre fait pour inspirer la terreur et le dégoût. Astaroth est furieux: il ordonne de recommencer, on rejette le monstre dans la chaudière, et enfin une fille jeune et belle en sort. On lui donne le nom de *Miranda*. Ce n'est d'abord qu'une statue privée des sens; mais successivement elle en est douée à la manière de Condillac, et les

spectateurs, en assistant à l'opéra, font une espèce de cours de philosophie. Après ce chef-d'œuvre de production, l'enfer pousse des cris de joie, et les démons se précipitent au-dehors pour chercher leur victime.

Au troisième acte, la scène représente un parc où s'élève un ancien château. La terre est couverte de neige; tout présente l'aspect triste de l'hiver. Astaroth et les démons ont pris possession de ce château, et se sont donné l'apparence de seigneurs du moyen-âge. Antoine, épuisé de fatigue et de faim, vient demander l'hospitalité à ces hôtes d'une espèce nouvelle; mais Astaroth refuse de recevoir l'ermite et de le secourir, à moins qu'il ne renverse une croix qui se trouve près du château. Antoine refuse avec horreur, et le démon le quitte. Bientôt on entend le bruit des cors; des chasseurs arrivent, entrent au château et sont sourds aux prières de l'ermite. L'intérieur du château s'illumine subitement; les fourneaux s'allument, les convives se mettent à table et font bonne chère, tandis que le pauvre ermite meurt de faim. Des pélerins arrivent près de lui; ils demandent aussi l'hospitalité, et comme lui sont repoussés. Miranda paraît : Antoine croit reconnaître en elle la jeune fille qu'il a reçue dans son ermitage, et la presse de lui sauver la vie ainsi qu'à ses compagnons. Elle tente de le décider à quitter sa robe et à se revêtir d'un habit mondain; il résiste, et elle s'éloigne tristement; mais les prières des pélerins l'arrêtent. Elle écoute, et touchée par les chants qui frappent son oreille, elle s'agenouille et fait aussi un effort pour prier. Puis elle rentre au château, et en rapporte des provisions qu'elle distribue à l'ermite et aux pélerins. Furieux de se voir trahis, les démons accablent Miranda de mauvais traitemens, arrachent la nourriture aux pélerins et rentrent au château. Mais ces pélerins sont des anges; ils consolent l'ermite et lui apparaissent avec leurs aîles blanches; à leur voix, le château est détruit et les démons disparaissent.

Introduit, au quatrième acte, dans l'intérieur du harem du sultan d'Iconium par Astaroth et Bélial déguisés en eunuques, l'ermite y retrouve Miranda. Attaqué par mille séductions, il se laisse dépouiller de sa robe et revêtir d'un habit oriental. Le sultan vient dans le harem; mais en vain toutes les femmes cherchent-elles à attirer ses regards, il n'éprouve qu'ennui et dégoût. On lui présente Miranda, il est séduit et lui jette le mouchoir. Furieux, Antoine se précipite vers Miranda, saisit le mouchoir et le déchire. Le sultan ordonne qu'il soit étranglé à l'instant, et s'éloigne. Astaroth et Bélial disent alors à l'ermite qu'il n'a qu'un moyen de se soustraire à la mort, et ce moyen est de priver de la vie le sultan qui vient de se livrer au sommeil. Antoine repousse cette proposition avec horreur; mais toutes les femmes du harem, irritées de ce que le sultan les a abandonnées pour Miranda, se joignent aux démons, et promettent à l'ermite le sceptre d'Iconium et leur amour. Il est prêt de céder; Miranda lui arrache le poignard, et marche vers la chambre du sultan. Celui-ci, attiré par le bruit, paraît entouré de sa garde et ordonne la mort de ses femmes et de ses eunuques. Miranda se précipite dans la mer, et Antoine s'y jette après elle.

Le cinquième acte est l'estampe grotesque de Callot mise en action. On y voit les démons essayer de vaincre l'ermite par la terreur, au moyen des formes hideuses sous lesquelles ils se présentent à lui. L'acte se termine par un combat entre les anges et les démons dans lequel ceux-ci sont vaincus. L'ermite conduit par Mizaël monte au ciel.

Un spectacle qui surpasse en magnificence tout ce qui a été fait jusqu'ici à l'Opéra, des décorations d'une grande beauté, des costumes pittoresques et une exécution d'ensemble fort remarquable procureront sans nul doute à la *Tentation* un succès brillant et soutenu. Il y a dans cet ouvrage un mouvement et une richesse de détails qui excitent l'attention et l'intérêt du spectateur. Parmi les choses accessoires qui ont produit le plus grand effet, il faut citer un escalier immense dans l'acte de l'enfer où l'on voit maneuvrer les légions de démons. Rien de si vaste ne s'était vu jusqu'ici sur aucun théâtre du monde.

La musique de la *Tentation* se divise en deux parties distinctes, l'une d'opéra, l'autre de ballet : la première est de M. Halevy, la seconde du même compositeur et de M. Gide. On ne doit pas s'attendre à trouver dans la partie opéra de l'ouvrage de grands airs, des duos, des morceaux d'ensemble, toutes choses indispensables dans un opéra ordinaire, mais qui dans celui-ci auraient pris une place trop importante, puisque l'ouvrage est destiné à faire voir à l'Académie royale de musique une pièce à grand spectacle. Les airs, en petit nombre, qu'on entend dans la *Tentation* sont des rondeaux ou des couplets plutôt que des airs véritables. Le reste de la partition se compose de chœurs, parmi lesquels il y en a de fort beaux et qui font beaucoup d'honneur au talent de M. Halevy. Il y a beaucoup d'énergie dans celui des démons au premier acte, et l'opposition de son caractère avec celui des anges est bien marqué. Mme Dabadie a fort bien chanté le récitatif de cet acte et la prière, *O bonté souveraine!*

Au second acte, tout le morceau qui commence par ces mots, *Oui, le maître l'a dit*, et surtout le chœur,

Aux enfers triomphe et gloire, tout cela, dis-je, est d'un grand effet et d'une verve soutenue. Je dois citer aussi le chœur de démons du troisième acte, *O bruyante folie!* etc., dont la forme et l'instrumentation ont beaucoup d'originalité. Enfin je ne dois point oublier le chœur du cinquième, *Démons, silence*, et les couplets, *Sentinelles, sentinelles*, dont le caractère et la facture sont également remarquables.

Il y avait un écueil à craindre dans cette partie de l'ouvrage dont M. Halevy était chargé, et qui consiste surtout en chœurs de démons; cet écueil était la monotonie de caractère; il l'a évité avec beaucoup de bonheur et d'habileté.

Le ballet dans lequel M. Gide a porté le tribut de son talent contient aussi des choses fort agréables et souvent très bien adaptées au genre de l'ouvrage. Le second acte, dans sa partie mimique et dans sa danse, a de l'effet. Il y a surtout un pas de caractère où figure le démon Ditikan, qui ne se fait pas seulement remarquer par l'énergie et l'ensemble des danseurs, mais qui est aussi d'un ton très satisfaisant sous le rapport de la musique.

Ce qui distingue la *Tentation*, c'est que c'est un ouvrage d'ensemble : ce n'est donc que sous le rapport de l'ensemble qu'on peut citer l'exécution. Confiée aux talens de Mme Dabadie, de MMlles Dorus et Jawureck, de MM. Alexis Dupont, Massol, F. Prévost, Wartel, Dérivis, et de plusieurs autres artistes distingués, elle a été très satisfaisante. Les chœurs ont été bien rendus, et l'orchestre a été excellent. Le même ensemble s'est fait remarquer dans la danse, où figuraient Mlle Noblet, Mlle Montessu, Mlle Julia, Mazillier et Montjoie.

En résumé, la *Tentation* est un beau et grand spectacle; il y a lieu de croire que ce sera la tentation du public.

Fétis.

Nouvelles des Départemens.

Boulogne. — Il était réservé à Paganini d'éprouver ici le contraire de ce qui lui est arrivé dans toute l'Europe. Dans toutes les villes de l'Italie, de l'Allemagne, de l'Angleterre, à Vienne, à Berlin, à Paris, à Londres, partout enfin il a excité d'abord la plus vive curiosité, et ensuite l'admiration : à Boulogne, il a été sifflé, mais sifflé à outrance. La chose est assez curieuse pour mériter d'être rapportée avec quelques détails.

Il y a ici une société philharmonique; c'est à elle que s'adressa une personne qui s'était chargée d'arranger d'avance le concert de Paganini à son passage pour aller à Londres. Tout était prêt en effet quand l'artiste célèbre arriva; mais à peine fut-il dans la ville qu'une série de tribulations commença pour lui. Les amateurs qui composent la société lui déclarèrent qu'ils ne joueraient pas à son concert s'ils ne recevaient de lui quatre-vingt-treize billets d'entrée pour les distribuer à leurs familles. Il leur représenta d'abord que quatre-vingt-treize personnes placées de cette façon occuperaient une place considérable dans une salle qui est fort petite; mais on tint à ce qu'on avait demandé, et il finit par déclarer qu'il prendrait des artistes pour l'accompagner et qu'il les paierait. Ce n'était pas ce que voulaient les amateurs. Il fut défendu aux musiciens de la ville de coopérer au concert de Paganini, sous peine de se voir retirer les bonnes graces de la société et de perdre leurs élèves; les pauvres artistes n'osèrent s'exposer à de pareils malheurs. Paganini restait donc seul pour donner son concert; c'était sous un certain rapport une bonne fortune pour l'auditoire, car du moins, aux sons si justes et si purs de son violon ne viendraient pas se mêler d'autres sons un peu plus rudes et des intonations plus douteuses. Il se décida donc et joua sans accompagnement.

C'est ici que commence la partie la plus ridicule de l'histoire. Une vingtaine de ces *amateurs* si peu traitables dont il vient d'être parlé ne voulurent pas qu'on se fût passé de *leur talent* impunément, et ils vinrent au concert armés de sifflets pour accueillir Paganini à son entrée dans la salle. Le cœur leur bondissait de joie de songer que les Boulonais allaient protester *hautement* contre le jugement de l'Europe entière, et ils se donnèrent ce divertissement sans que le rouge de la honte leur montât au visage. L'artiste illustre, dédaignant comme il le devait une telle incartade, confia à son archet le soin de sa vengeance, et les effets magiques qu'il sait en tirer eurent bientôt réduits au silence ceux qui venaient de l'insulter d'une manière si grossière.

Qu'en dites-vous, monsieur? Piron, de joyeuse et spirituelle mémoire, disait, en abattant des chardons avec sa canne, qu'il coupait les vivres aux habitans de je ne sais quelle ville. Paganini, pour peu qu'il soit mieux disposé pour ceux de la nôtre, pourrait ne pas leur refuser cette nourriture. Désormais les amateurs de musique de Boulogne auront des droits à figurer dans l'histoire de cet art : ils ont sifflé Paganini !

Agréez, etc.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VI^me ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 22.

Condit. de l'Abonnem.		
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **SAMEDI** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 30 JUIN 1832.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

COURS

de Philosophie musicale et d'Histoire de la Musique, par M. FÉTIS.

Cinquième leçon.

M. Fétis ayant achevé d'exposer dans sa quatrième leçon les élémens de la mélodie, qui se composent des principes de la constitution de la gamme, de la mesure et du rhythme, commence dans celle-ci l'examen des élémens de l'harmonie.

Si j'ai fait voir, dit-il, que la constitution de l'échelle musicale des Grecs et sa division en trois genres diatoniques réel, chromatique et enharmonique, excluaient la possibilité de successions harmoniques, et conséquemment de l'harmonie, je vais maintenant m'attacher à démontrer que cette même harmonie a dû être le produit nécessaire de la tonalité, telle qu'elle a été faite dans le moyen-âge.

Les premières notions de l'harmonie, c'est-à-dire de l'attaque simultanée de plusieurs sons, remontent au septième siècle (1). On croit généralement que ces notions ont été le résultat de l'introduction de l'orgue dans l'Occident; la date de cette introduction coïncide en effet avec l'époque où vivaient les premiers auteurs qui ont parlé de la réunion harmonieuse de plusieurs sons; mais il y a lieu de croire que cet instrument ne fit que hâter la manifestation d'un fait qui aurait été le résultat nécessaire de la constitution de l'échelle musicale.

Hubald, moine de Saint-Amand, qui vivait au dixième siècle, paraît être le plus ancien auteur qui a exposé les règles de l'harmonie, telle qu'elle existait alors dans un livre qui a pour titre : *Musica enchiriadis*, et il a accompagne ces règles d'exemples à plusieurs voix. Cette harmonie portait alors le nom de *diaphonie* quand elle était à deux voix, de *triphonie* quand elle était à trois, et enfin de *tetraphonie* quand elle était à quatre. Mais par une singularité qui paraît inexplicable au premier abord, cette sorte d'harmonie n'était composée que de suite de quartes, ou de quintes, ou d'octaves. A trois parties, deux voix marchaient toujours à la quarte ou à la quinte, pendant que la troisième était constamment à l'octave de la plus grave; or, ces successions seraient déchirantes pour notre oreille, et des considérations de tonalité nous obligent même à rejetter deux quintes consécutives. Comment se fait-il donc que les premiers auteurs de la diaphonie n'ont pas choisi la tierce ou la sixte, dont les successions sont douces à l'oreille, au lieu de la quinte et de la quarte, dont les suites ne peuvent que la blesser? M. Fétis trouve la solution de ce problème dans l'observation suivante.

Les plus anciens auteurs du moyen-âge, dont il nous reste des écrits sur la musique, dit-il, citent à chaque instant les écrivains grecs, et mêlent sans cesse les principes de la musique grecque avec ceux de la constitution tonale du plain-chant. Ils ne s'étaient point aperçus que cette alliance était impossible, les deux demitons de l'échelle de Saint-Grégoire n'occupant point la même place que dans le système général de la musique des Grecs. Mais préoccupés des notions de cette musique, ils y cherchaient des indications pour le nouvel art qui se formait à leur insu. Or les Grecs ne reconnaissaient que trois consonnances ; la quarte, la quinte et l'octave. La tierce et la sixte étaient rejetées par eux comme des dissonances. Ces consonnances de quarte et de quinte n'étaient point employées par les Grecs simultanément, mais par successions mélodiques. C'est ce que ne virent point les premiers auteurs de la *diaphonie*. Persuadés par la lecture des traités de la musique

(1) Le passage le plus ancien où l'on en trouve l'indication est dans le sixième chapitre des sentences de musique d'Isidore de Séville, qui vivait au septième siècle; le voici : *Harmonica* (musica) *est modulatio vocis, et concordantia plurimorum sonorum, et coaptatio.*

grecque, que la quarte, la quinte et l'octave étaient seules consonnances, ils ne voulurent composer leur harmonie que de ces intervalles : de là cette horrible cacophonie qui résulte de l'exécution des passages harmonisés de cette manière.

Il serait fort difficile d'indiquer aujourd'hui par quelles circonstances un musicien s'est trouvé qui, n'écoutant que le sentiment de son oreille, rejeta tout à coup les combinaisons de la diaphonie pour entrer dans celles de l'harmonie véritable ; mais il est certain qu'à l'époque où écrivit Francon de Cologne, c'est-à-dire dans la seconde moitié du onzième siècle, cette réforme avait été opérée. Il serait d'autant plus intéressant de retrouver les traces de cette réforme radicale que les ouvrages de Gui d'Arezzo, écrits vers 1022, ne contiennent que des indications de diaphonie, et qu'il semble que c'est entre cette époque et celle de Francon, c'est-à-dire dans l'espace d'environ soixante ans que la réforme dont il s'agit fut faite; c'est alors que la véritable harmonie prit naissance et s'établit dans la musique sous le nom de *discantus* (déchant). Ce n'est pas qu'on renonça tout à coup aux successions de quintes et de quartes; de pareilles réformes, qui ne peuvent être que le résultat d'idées justes et de principes bien faits, ne peuvent se faire en peu de temps; mais l'introduction de la tierce et de la sixte dans le déchant avait donné naissance à un genre d'harmonie en rapport direct avec la constitution de la gamme.

M. Fétis fait remarquer incidemment que le traité de la musique mesurée de Francon contient différentes harmonies, telle que celle du *triton*, et que ces harmonies, trouvées par instinct par cet auteur, ou par quelqu'un de ses contemporains, n'ayant aucune analogie avec la tonalité alors existante, n'avait pu être d'aucun usage dans l'harmonie jusqu'à la fin du seizième siècle, époque où l'harmonie de la dominante a été trouvée, et dans laquelle la tonalité moderne s'est établie. L'inspection des monumens de l'art fait voir en effet que toute l'harmonie, jusqu'en 1590, n'eut d'autre base que les consonnances de tierce, de quinte, de sixte et d'octave.

Le hasard, dit le professeur, et peut-être aussi l'instinct du besoin de variété fit découvrir vers le treizième siècle le moyen d'employer des dissonances qu'on peut appeler *artificielles*, parce qu'elles ne résultent point nécessairement de la forme de l'échelle musicale, mais bien de la fantaisie du compositeur. En effet, on avait remarqué qu'il était possible que deux voix qui font entre elles des suites de tierces ou de sixtes ne marchassent pas exactement ensemble, et que l'une d'elles pouvait prolonger le son pendant que l'autre opérait son mouvement, de telle sorte que la résolution de l'une ne se fait qu'après celle de l'autre. Par exemple, lorsque la partie supérieure faisait une prolongation de son dans une suite de deux tierces en descendant, il en résultait une quarte qui prenait la place de la deuxième tierce, et qui n'était suivie de cette tierce qu'au deuxième temps de la mesure; si c'était, au contraire, la partie inférieure qui prolongeait le son, le produit de cette prolongation était une seconde ; enfin, si dans une suite de deux sixtes descendantes, la partie supérieure prolongeait le son pendant que l'inférieure faisait son mouvement, il en résultait une septième. On conçoit, dit M. Fétis, que le nom d'*artificielles* convient à ces dissonances, parce qu'elles ne sont que le fruit de la fantaisie, et non le résultat de la tonalité; car si la prolongation n'a pas lieu, la succession harmonique n'est pas moins bonne. Ces dissonances sont facultatives.

La récapitulation des élémens de l'harmonie qui a pour base la tonalité du plain-chant donne pour résultat les formules suivantes à trois parties : 1° 1, 3, 5; 2° 1, 3, 6; 1, 3, 8; 3° 1, 5, 8; 4° 1, 6, 8; 5° 1, 4-3, 5; 6° 2-1, 3, 5; 7° 1, 3, 7-6.

Il est facile de comprendre qu'avec un si petit nombre d'élémens l'harmonie devait être monotone; ce fut en effet le défaut essentiel de la musique jusqu'à la fin du quatorzième siècle. Les compositeurs du quinzième, frappés de l'inconvénient grave de cette monotonie, cherchèrent à l'éviter au moyen de certains artifices d'arrangement, et la nécessité les fit entrer dans un ordre d'idées nouvelles qui devint tout à coup l'objet des recherches de tous les musiciens. On avait remarqué que certaines formes de successions de sons se reproduisent quelquefois d'une partie dans une autre; ainsi, après avoir eu dans une partie une suite de notes, telle que *ut, ré, mi, fa, mi*, on retrouvait la même suite à une autre partie servant d'accompagnement à la première. Ce qui n'avait été d'abord que le fruit du hasard devint l'origine de ce qu'on appela dans la suite l'*imitation*. En effet, tous les compositeurs se mirent à faire à dessein de semblables imitations et d'autres beaucoup plus compliquées. Dès qu'on fut entré, il n'y eut plus de terme auquel on s'arrêta dans l'arrangement symétrique des sons. Il est remarquable qu'à cette époque la symétrie de rhythme n'existait pas, parce qu'on n'avait pas encore trouvé le principe réel de la décomposition de la mesure; cependant le besoin d'une symétrie quelconque se faisait sentir; c'est à celle de l'*imitation* qu'on s'arrêta. Après avoir fait des imitations partielles, on en fit

de continues qu'on appela *canons*; puis on en fit d'inverses par mouvement contraire, et de mille autres espèces; or, il arriva que dans cette préoccupation d'arrangement de sons on oublia l'objet primitif de la musique, et que la mélodie et l'expression de la parole furent comptées pour rien.

Après avoir fait l'exposé historique des transformations de style que les compositions basées sur l'harmonie du plain-chant ont subies jusqu'à la fin du seizième siècle, et même des erreurs où les compositeurs des anciennes écoles flamande et française avaient été entraînées, M. Fétis arrive à cette conclusion qu'après les travaux de Palestrina tout était épuisé dans l'ordre d'idées attaché à cette harmonie et à cette tonalité, et que la nécessité de trouver de nouveaux élémens harmoniques ainsi qu'une tonalité nouvelle était imposée aux musiciens, sous peine de voir commencer la décadence de l'art. C'est de cette nécessité sentie sans être analysée, dit-il, qu'est née la découverte de l'harmonie naturelle de la dominante, c'est-à-dire l'harmonie de la septième avec tierce majeure, qui elle-même a donné naissance à la note sensible et à la gamme moderne. Or, dans la musique, dans cet art qui paraît être tout de fantaisie, la pensée du compositeur est le produit nécessaire des élémens qui sont à sa disposition; ces élémens sont la gamme et l'harmonie; il n'est point d'homme de génie qui ne soit forcé de se formuler d'après eux ou de trouver les bases d'un autre ordre d'idées. De là vint, dit M. Fétis, que du moment où l'harmonie dissonante de la dominante et la tonalité qui en découle furent trouvées, la musique d'église, jusqu'alors la partie la plus florissante de l'art, commença à décliner, et que les idées des compositeurs se tournèrent vers la musique dramatique. C'est que les accords dissonans naturels et la note sensible ne pouvaient trouver place à côté du plain-chant qui rejette ces deux choses, et qui ne peut conserver son caractère qu'en les rejetant; c'est que, au contraire, toutes les formes de la mélodie et du style d'expression dramatique sont le produit immédiat de l'harmonie et de la tonalité modernes. Aussi remarque-t-on que la date de l'invention de cette harmonie et de cette tonalité modernes par Monteverde coïncide parfaitement avec celle des premiers ouvrages réellement dramatiques. Antérieurement à 1590, et même longtemps auparavant, on avait essayé d'appliquer la musique à l'expression dramatique de la parole, et l'on citait quelques essais informes de drames lyriques dès le quatorzième siècle; mais ces essais n'avaient pu produire aucuns résultats parce que les élémens du genre n'existaient pas.

Arrivé à ce point, le professeur annonce qu'il examinera dans sa prochaine leçon toutes les conséquences du système d'harmonie et de tonalité qui s'est établi depuis l'invention de Monteverde.

Notes biographiques sur Manuel Garcia.

Manuel del Populo Vicente Garcia naquit à Séville le 21 janvier 1775. A l'âge de six ans, il entra comme enfant de chœur à la cathédrale où il fit ses premières études musicales. Ses maîtres furent don Antonio Ripa et Juan Almarcha. A cette époque, il n'y avait pas de théâtre à Séville, et la musique sacrée y était en fort grand honneur; le corps des musiciens était considérable, et plusieurs artistes se faisaient particulièrement remarquer, entre autres un ténor et un castrat. Le jeune Manuel, doué d'une voix blanche des plus agréables et d'une intelligence musicale extraordinaire, fut bientôt distingué au milieu de tous ces artistes, et à l'âge de dix-sept ans il jouissait déjà comme chanteur, compositeur et chef d'orchestre, d'une réputation d'habileté qui avait franchi les murs de sa ville natale, et s'était répandue dans plusieurs villes d'Andalousie. Le directeur du théâtre de Cadix l'attira à son théâtre et le fit débuter dans une *tonadilla* dans laquelle Garcia fit entrer plusieurs morceaux de sa composition. Il obtint beaucoup de succès comme chanteur: sa voix de ténor était belle, très agile et très étendue, surtout dans le haut; mais il avait en scène une gaucherie telle qu'il eût été impossible, même aux plus clairvoyans, de découvrir en lui le germe du talent dramatique que depuis il a porté si haut.

Garcia, voulant se produire sur une sphère plus élevée, se rendit à Madrid et fit ses premiers débuts dans un *oratorio*, le seul genre de spectacle permis en Espagne en temps de carême. Les amateurs de musique accueillirent l'artiste avec la plus grande bienveillance, mais les dames de Madrid ne furent pas moins enchantées de la beauté de ce jeune adolescent.

Peu d'hommes ont eu plus que Garcia de ce qu'on est convenu d'appeler des bonnes fortunes; cette partie de sa biographie n'aurait pas été la moins curieuse s'il avait voulu l'écrire: malheureusement ce ne fut pour lui qu'un projet qu'il n'a pas mis à exécution. Après un assez long séjour à Madrid, où il chanta et composa plusieurs *tonadillas*, il fut à Malaga, où il composa son premier opéra *el Preso*, dont le poème est une imitation d'une pièce française, *le Prisonnier* ou *la Ressemblance*. Il y était encore

à l'époque de cette affreuse épidémie qui dépeupla des quartiers tout entiers, et il eut l'insigne bonheur d'échapper à ce terrible fléau. De retour à Madrid, il mit à la mode les petits opéras en un ou deux actes du genre de ceux qu'on jouait alors en France. La plupart des poèmes qu'il mit en musique furent traduits du français; les autres il les écrivit de compagnie avec Bravo, littérateur espagnol de beaucoup de mérite. Voici le titre de quelques-uns : *El Preso por Amor*, monologue en un acte; *el Posadero; Quien porfia mucho alcanza*, opéra en un acte; *el Relox de Madera; el Criado fingido*, en un acte; *el Cautiverio aparente*, en deux actes; *los Ripios del maestro Adan*, en un acte; *el Hablador; Florinda*, monologue; *el Poeta calculista*, 1805, en un acte. Ces opéras furent successivement représentés sur tous les théâtres de l'Espagne, et presque tous obtinrent de grands succès. Garcia est du petit nombre des compositeurs espagnols qui ont écrit dans le genre de la musique nationale de ce pays, qui a, comme sait, une physionomie toute particulière et dont le style est fort différent de celui d'Italie, de France ou d'Allemagne. Plusieurs morceaux écrits par lui sont devenus populaires; et en particulier le *Cavallo*, chant de contrebandier du *Poeta calculista*, est aussi connu en Espagne que *Charmante Gabrielle* en France, ou *God save the king* en Angleterre. Quelques personnes même ont voulu mettre en doute les droits de propriété de Garcia sur cette cantilène si originale : il est vrai que le nom des musiciens qui ont écrit des airs populaires est bientôt oublié; mais il est facile de s'assurer de la vérité, car il existe encore un grand nombre d'Espagnols qui ont conservé le souvenir de la sensation que fit l'air *yo che soy contrabandista*, lorsque Garcia le chanta pour la première fois il n'y a pas trente ans.

Garcia n'avait pas encore chanté en italien lorsqu'il vint à Paris pour la première fois. Son début eut lieu le 11 février 1808, dans la *Griselda* de Paer. Voici ce que disait de lui un journaliste dont l'opinion était alors d'un grand poids : « Don Garcia est un jeune artiste d'un talent très distingué; comme acteur, on peut louer en lui une physionomie agréable et expressive, une diction juste, un geste naturel et animé; il chante avec beaucoup d'ame et de goût; sa voix est douce, gracieuse, fort étendue et d'une extrême fle ibilité. On reconnaît un homme habile et très exercé dans son art; son chant est riche en ornemens, mais il les prodigue quelquefois.» Garcia ne devait son talent de chanteur qu'à lui-même, et n'avait pas fait véritablement d'études dans l'art du chant; elles s'étaient bornées pour lui à pratiquer et à écouter. Le 15 mars 1809, il donna pour son bénéfice son opéra espagnol *Unipersonal*, intitulé *el Poeta calculista*. Cette pièce, le premier et le seul opéra espagnol joué jusqu'ici à Paris, eut beaucoup de succès et fut chantée plusieurs fois de suite; mais Garcia dut en interrompre les représentations à cause de l'extrême fatigue qu'elles lui causaient, le public lui faisant répéter chaque fois trois ou quatre morceaux sur sept dont se compose l'opéra.

Garcia quitta Paris au commencement de 1811 pour se rendre en Italie : il parut successivement sur les théâtres de Turin, de Naples et de Rome. Pendant son séjour en Italie il fut reçu académicien philharmonique de Bologne, et Murat le nomma premier ténor de sa chambre et de sa chapelle. C'est à cette époque qu'il fit la connaissance d'Anzani, un des plus célèbres ténors de l'Italie, et que les conseils de cet illustre chanteur l'initièrent aux secrets de l'art du chant, que les vieux maîtres italiens avaient longtemps monopolisé à leur profit et à celui de quelques élèves privilégiés. En 1812, il fit jouer à San Carlo de Naples *il Califo di Bagdad*, opéra en deux actes, imité du français, qui eut le plus grand succès. En 1816, Rossini écrivit pour lui les deux principaux rôles d'*il Barbiere di Siviglia* et d'*Otello;* cependant Garcia n'a créé, pour nous servir du mot consacré, que le rôle d'Almaviva. L'air avec variations qui a été mis à la fin de la *Cenerentola* fut composé primitivement pour Garcia et placé à la fin du second acte du *Barbier*. Il n'a été chanté qu'à Rome. A la fin de cette même année, Garcia fut engagé au théâtre italien de Paris, sous la direction de Mme Catalani, et débuta le 17 octobre par Paolino du *Matrimonio secreto*. Nous citerons encore à son sujet l'opinion d'un critique d'alors : « Garcia, qui avait débuté il y a environ dix ans à Louvois, et joué ensuite à l'Odéon, est sans contredit le meilleur sujet de la nouvelle troupe; il a fait des progrès étonnans; sa voix est beaucoup plus flexible, plus étendue et plus puissante; il est rempli d'ame; il connaît parfaitement la scène; il joue également bien l'opéra sérieux et l'opéra bouffon. Il a charmé les auditeurs dans le rôle de Paolino. » La *Griselda*, *Cosi fan tutte*, l'*Italiana in Algeri*, *il Califo di Bagdad*, les *Nozze di Figaro*, *Semiramide*, et plusieurs autres opéras lui donnèrent occasion de déployer et de faire applaudir son double talent d'acteur et de chanteur. En choisissant Mlle Cinti pour chanter le rôle principal dans son *Califo di Bagdad*, Garcia fournit à cette charmante cantatrice l'occasion de montrer son gracieux talent sous un jour favorable, ce que Mlle Cinti, reléguée dans des rôles secondaires, n'avait pu obtenir jusqu'alors. La pièce, l'acteur et l'actrice eurent un moment de vogue. « Mais tout à coup, dit l'auteur du *Rideau levé*,

Garcia disparut avec son *Calife*. Coupable d'avoir été plus applaudi dans *Sémiramis* que la reine de Babylone elle-même, coupable enfin d'avoir forcé l'auguste princesse à jouer pendant quelques jours la *Finta ammalata*, cet excellent chanteur, honteux de se voir marchander sou à sou, gagna l'Angleterre. »

Garcia fit son début au théâtre de Londres par *il Barbiere di Siviglia*, qu'il chanta avec Mme Fodor. Nous ne dirons pas ici toutes les pièces dans lesquelles il parut; il est peu d'opéras importans composés pendant le cours de sa longue carrière dramatique dans lesquels il n'ait chanté. C'était un de ces artistes comme les impresarii les voudraient tous, mais comme ils en trouvent rarement; tous les rôles, tous les morceaux lui étaient bons, et jamais il ne mit un compositeur à la torture pour lui faire et refaire ses cavatines. Après un an de séjour à Londres, où son talent fut dignement apprécié, il reprit le chemin de Paris.

C'est à lui que le public parisien est redevable d'avoir entendu pour la première fois la musique de Rossini, et véritablement, si nos dilettanti connaissaient toutes les petites tracasseries de coulisses dont furent précédées les représentations des partitions de ce grand musicien, tous les obstacles qu'il y eut à vaincre, ils ne sauraient se défendre sans injustice d'un vif sentiment de reconnaissance pour l'éminent service que leur rendit Garcia. En 1817, il avait chanté le rôle de Lindoro dans l'*Italiana in Algeri*, le premier des opéras de Rossini représentés à Paris; il voulut vainement donner pour son bénéfice le *Barbiere* du même compositeur; on ne trouva pas la partition digne de la capitale de la France, et force lui fut de choisir une autre pièce; mieux avisé, il fit de la représentation du *Barbier* la première condition de son engagement, et, grace à cette persévérance, Paris a pu connaître ce chef-d'œuvre trois ans après son apparition en Italie, et lorsque toutes les autres nations de l'Europe l'applaudissaient depuis long-temps. Garcia demeura à Paris depuis la fin de 1819 jusqu'au commencement de 1824; c'est une des époques les plus brillantes de sa carrière musicale. Acteur et chanteur, il se fit entendre dans Otello, don Giovanni, Almaviva, trois rôles dans lesquels il n'a jamais été égalé; compositeur, il donna à l'opéra *la Mort du Tasse* et *Florestan;* aux Italiens *il Fazzoletto*, au Gymnase *la Meunière;* enfin, professeur de chant, il vit sortir de ses mains presqu'en même temps Adolphe Nourrit, Mme la comtesse Merlin, Mme Favelli et Mme Méric-Lalande. Vers ce temps, il fut aussi nommé premier ténor de la chambre et de la chapelle du roi. Engagé au King's-Theatre pour l'année 1824, Garcia retourna en Angleterre, et fonda à Londres une académie de chant qui obtint une vogue prodigieuse; le nombre des élèves qui assistaient à ses leçons dépassa plusieurs fois 80. C'est à Londres que Garcia acheva l'éducation musicale de son élève la plus illustre, Marietta Garcia, aujourd'hui Mme Malibran, qui parut pour la première fois en 1825 dans *il Barbiere*, et qui dès ses débuts se plaça au niveau des artistes dont la réputation était la plus brillante. Peu de temps après, cette famille de virtuoses quitta Londres, se fit entendre encore dans quelques *meetings* à Chester, Yorck, Manchester, etc., et enfin s'embarqua à Liverpool pour le Nouveau-Monde.

Contraints de passer sous silence une foule d'anecdotes piquantes, de renseignemens précieux relatifs à cet homme célèbre, nous ne pouvons pas davantage entrer dans quelques détails sur l'état de la musique à New-Yorck et à Mexico à l'arrivée de Garcia dans ces deux villes, sur les difficultés qu'il a eu à surmonter, et sur l'influence de son séjour au milieu de ces peuples nouveaux pour les arts. L'espace nous manque; il faut nous en tenir à raconter les faits principaux d'une vie d'artiste si pleine, si brillante et si agitée. La troupe d'opéra que dirigeait Garcia, et qui fit une si grande sensation à New-York, était composée de Garcia père et Crivelli fils, ténors; Manuel Garcia fils, Angrisani, *buffi cantanti;* Rosich, *buffo caricato;* Mme Barbieri, Mme Garcia et sa fille. *Il Barbiere* fut la pièce de début, et chantée pour ainsi dire en famille; Marietta Garcia jouait Rosine; son frère Manuel, Figaro; leur mère, Berta; et Garcia père, Almaviva. Bienq ue les Américains du nord n'aient pas le sens musical excessivement développé, on conçoit que ce ne fut pas sans étonnement et sans admiration qu'ils entendirent une réunion d'artistes qu'aurait pu leur envier la ville d'Europe la plus sensible à la musique. Jusque-là les habitans de New-York n'avaient entendu que quelques bribes d'opéras anglais; Garcia et sa troupe leur firent connaître successivement *Otello*, *Rameo*, *il Turco in Italia*, *Don Giovanni*, *Tancredi*, *Cenerentola*, et deux ouvrages de Garcia, l'*Amant astuto* et la *Figlia dell' aria*, composée pour Marietta et pour Angrisani.

Le rude climat de New-York était peu favorable à un fils de l'Andalousie; aussi Garcia, cherchant un plus beau ciel, quitta les États-Unis pour le Mexique. Arrivé dans la capitale de la Nouvelle-Espagne, bien loin d'y trouver le repos qu'il s'était promis, il ne put se refuser aux instances qui lui furent faites, et se mit à chanter, à jouer et à composer plus fort que devant. Trois opéras italiens furent d'abord représentés avec les paroles orignales; mais les Mexicains, qui goûtaient fort

la musique, n'entendaient rien aux paroles; force fut donc à Garcia ou de composer des opéras espagnols ou de faire traduire les opéras italiens; il fit l'un et l'autre. Parmi les opéras écrits pour Mexico par Garcia, il faut citer surtout *Abufar* et *Semiramide; l'Amant astuto*, auquel on adapta des paroles espagnoles, fut représenté plusieurs fois de suite, chose prodigieuse dans ce pays où, comme dans nos provinces, on demande un opéra différent chaque jour de l'année. La troupe, moitié indigène, moitié exotique, était, comme on le pense bien, fort peu remarquable à l'arrivée de Garcia; cet artiste infatigable, obligé d'être à la fois compositeur, directeur, chef d'orchestre, maître de chant, maître des chœurs, machiniste, décorateur, vit bientôt ses peines couronnées de succès, et il disait quelquefois avec un fort juste orgueil: « Ma troupe de Mexico, j'aurais pu sans crainte la montrer au public de Paris qui ne l'aurait pas trouvée indigne de lui. »

Garcia, malgré tous les témoignages d'intérêt et d'affection que lui prodiguaient les Mexicains, ne pouvait voir d'un œil indifférent l'animosité toujours croissante des indigènes contre les Espagnols; prévoyant une prochaine catastrophe, il résolut de quitter le pays et de revenir en Europe. Ce ne fut pas sans peine qu'il parvint à obtenir un passeport; il se crut fort heureux lorsque, escorté par une troupe assez nombreuse de soldats, ayant rassemblé ce qu'il avait de plus précieux, il était en marche pour se rendre à la Vera-Cruz. Arrivé à un endroit nommé Tepeyagualco le convoi dont il faisait partie fut attaqué par une soixantaine de brigands masqués, lui-même forcé de se coucher à plat ventre ainsi que tous les autres pendant qu'on dévalisait leurs voitures. Les voleurs fort bien instruits allèrent droit à la sienne, et leur premier butin fut une cassette renfermant mille onces d'or, fruit du travail et de l'économie du malheureux artiste. Arrivé en France, Garcia se rendit à Paris, sa ville de prédilection, résolu de s'y fixer et de s'y livrer entièrement à l'enseignement du chant. Il reparut pourtant encore une fois sur le Théâtre Italien, et loin que l'âge et ses derniers malheurs eussent altéré sa voix, il se montra pourtant digne de sa réputation dans ses plus beaux jours, toujours rempli de cette verve, de ce feu créateur qui fait le véritable artiste, grand acteur et musicien consommé. Garcia avait besoin de repos. A la fin de son engagement, il refusa les brillantes offres du directeur de la Scala, à Milan, et s'adonna avec une nouvelle ardeur au professorat. Mme Raimbaux, Mlle Edwige Louis et Mme Ruiz-Garcia sont les derniers élèves dont il a achevé l'éducation musicale. On sait à Paris ce qu'est Mme Raimbeaux; Mlle Edwige vient de paraître à Gênes avec un vif éclat, et bientôt les journaux d'Italie nous feront connaître les succès de Mme Ruiz-Garcia, digne par son beau talent de porter ce nom illustre. D'autres jeunes artistes ont vu leurs études un moment arrêtées par la mort qui leur a ravi leur maître; mais l'école de Garcia, connue dans toute l'Europe par ses résultats, n'est pas éteinte. Garcia a laissé un fils nourri dès l'enfance des précieuses doctrines de la bonne école italienne et dont il a fait lui-même toute l'éducation musicale, et qui poursuit les travaux de son père. Garcia est mort le 9 juin 1832 après une courte maladie qui ne présentait d'abord aucun symptôme de gravité. Tout ce qu'il y avait d'artistes distingués à Paris a assisté à ses obsèques. Jusqu'à ses derniers momens, Garcia fut constamment occupé de son art; sa vie tout entière y fut consacrée; doué d'une facilité inconcevable et d'une activité d'esprit non moins étonnante, il a laissé un nombre immense de manuscrits. Indépendamment des nombreux opéras que nous avons cités, il en est beaucoup d'autres dont le plus grand nombre n'a pas été représenté. Voici la liste de ceux que nous connaissons. *Il Lupo d'Ostende*, opéra en deux actes; *Acendi*, opéra espagnol en deux actes; *Astuzia e Prudenza*, en un acte, joué à Londres à *Argyle Roones; i Banditi*, deux actes; *la Buona famiglia*, un acte, paroles et musique de Garcia; *don Chisciotte*, deux actes; *la Gioventu d'Enrico V*, deux actes; *el Jitano por amor*, deux actes, opéra espagnol; *los Maridos solteros*, opéra espagnol, deux actes; le poème est traduit du français par un curé mexicain; *Sophonès*, opéra français, paroles de M. de Jouy; *le Tre sultane*, deux actes; *un Ora di Matrimonio*, un acte, paroles italiennes et espagnoles, joué au Mexique; *Xaira*, opéra espagnol en deux actes; *el Zapatero de Bagdad*, deux actes; *Zemira e Azor*, deux actes. Les derniers ouvrages de Garcia sont cinq *operette da camera* avec accompagnement de piano, *l'Isola disabitata, li Cinesi, un Avertimento ai gelosi, i Tre gobbi, il Finto sordo*. Garcia a composé une foule d'ouvrages moins étendus pour la voix et pour les instrumens dont il ne nous est pas possible de donner la liste.

P. Richard.

Nouvelle salle de concert de M. Dietz.

MATINÉE MUSICALE DE M. ERNST.

(Dimanche 24 juin.)

Avant de parler du *contenu*, il me faut dire deux mots du *contenant*, c'est plus logique; car en toutes choses il très simple de commencer par le commencement. Ce

n'est pas cependant qu'il ne convienne parfois davantage de changer cet ordre naturel; mais aujourd'hui je me conformerai à l'usage, quoique l'usage ne fasse point loi pour moi.

Bien qu'il soit convenu qu'il n'y ait qu'un Paris dans le monde, on ne peut s'empêcher de penser qu'il manque bien des choses dans cette ville de merveilles; entre autres une salle de concert, car je ne compte point comme telles celles du Wauxhall, des rues de Cléry, Chantereine et Taitbout. Un bal ou un assaut d'armes semblent devoir être mieux placés qu'un concert au Wauxhall. Les murs noircis de la rue de Cléry et son aspect lugubre contrastent singulièrement avec la nature de sa destination.

On est saisi d'un sentiment irrésistible d'ennui en entrant dans la salle Chantereine, ce qui a le défaut d'anticiper sur les sensations futures; enfin la forme de puits du temple saint-simonien n'a rien de favorable à la musique.

M. Dietz a satisfait à un besoin généralement senti en donnant aux artistes une salle de concert aussi belle, aussi vaste qu'on la pouvait désirer. Je vais entrer dans quelques détails afin de la faire connaître à mes lecteurs. Après avoir traversé une vaste antichambre et une première pièce, vous arrivez à un grand salon décoré avec luxe et donnant par trois entrées dans une immense galerie: c'est la salle de concert. De nombreux rangs de banquettes garnissent cette galerie dont le parquet est établi en amphithéâtre, de manière à ce que les spectateurs les plus éloignés jouissent de la faculté de voir aussi bien que ceux placés plus près des artistes. Au fond est une élévation où se mettent les exécutans, et derrière laquelle est une chambre qui leur sert de foyer. Cinq lustres et un nombre considérable de lampes servent à éclairer ce vaste et beau lieu que nous avons vu aux lumières, et dont les peintures d'un ton clair reflètent le feu des quinquets.

Ce dont je n'ai point encore parlé, et ce qui n'est pas un des moindres ornemens du local de M. Dietz, c'est un magnifique jardin avec de frais ombrages et de touffus bosquets, qui n'est séparé de la galerie que par des milliers de vitres qui laissent voir un long rideau de verdure parsemé de fleurs aux cent couleurs et aux doux parfums. Deux portes également vitrées dunnent de la salle dans ce petit Eden, et liberté tout entière est laissée aux spectateurs de jouir d'une délicieuse promenade. Imaginez-vous rien de plus admirable qu'une matinée de musique, par un beau jour de printemps, dans cette belle et imposante galerie? L'enivrante odeur de fleurs et d'arbres, le bruissement des feuilles et le chant de mille oiseaux se mêlant aux voix de femmes et d'instrumens, tout cela ne réalise-t-il pas les brillantes et fantastiques créations des contes arabes; et ne vous semble-t-il pas, après avoir été témoin de ces merveilles, que la sultane Sheerasade pourrait bien n'avoir pas toujours tort. Ainsi donc, vous qui êtes avides d'émotions douces et pénétrantes, assistez à une matinée musicale dans la galerie de M. Dietz. Tout Paris, non pas seulement le Paris musical, mais le Paris poète et artiste, voudra voir ce lieu d'enchantement; et quand il l'aura vu, il y retournera.

Je passe au concert. Par qui commencerais-je? Au hasard. M. Ernst, par exemple! c'est lui qui faisait les honneurs de la séance. M. Ernst joue du violon et n'est pas dépourvu de talent; cependant, il faut le dire, il a considérablement à faire pour devenir irréprochable. Sa qualité la plus incontestable est l'énergie; mais la grace lui manque et son jeu n'est pas sûr dans les difficultés. M. Ernst a été plusieurs fois applaudi; mais, nous le répétons, il est jeune et doit beaucoup travailler. L'excellente musicienne Mme Lebrun a deux filles qui se sont fait entendre dans cette matinée: l'une d'elles, la plus jeune, possède une fort belle voix de contralto que l'étude développera davantage encore; l'autre a chanté, de manière à se faire applaudir, l'air du *Concert à la cour*. Une antre demoiselle Lebrun, qui n'a, je crois, aucun lien de parenté avec les deux cantatrices dont je viens de parler, a fort bien exécuté un beau morceau de piano de M. Bertini. Cette jeune personne promet d'avoir un talent très distingué. Un morceau pour quatre violons obligés de Maurer, très bien joué par MM. Ernest, Urhan, et deux artistes, l'un Polonais, l'autre je crois Allemand, a fait grand plaisir. Il ne faut pas que j'omette de parler du trio des sorcières de la *Machbet* de M. Chelard, morceau qui renferme de grandes beautés et qui a été dit avec une rare énergie par Mme Lebrun et ses deux filles. Il a été déjà parlé dans la *Revue musicale* de l'*aerephon*, joli instrument de M. Dietz. Ce facteur n'en avait fait jusqu'ici qu'à trois octaves; celui qui a été entendu dimanche en avait une de plus dans la basse. M. Urhan a exécuté sur l'*aerephon* la partie de basson d'un quintetto de Mozart, et a été applaudi avec transport. L'octave ajouté donne de grandes ressources à l'instrument; l'énergie des sons graves sert puissamment à soutenir l'harmonie; la qualité de son m'a paru meilleure que celle des instrumens que j'avais entendus précedemment. M. Urhan joue parfaitement l'*aerephon*; il sait tirer parti de toutes ses ressources en musicien habile.

—Un instrument d'un genre neuf et dont l'utilité sera

sans doute appréciée par tous les chefs de corps militaires a été récemment imaginé par M. David Buhl, ancien trompette-major de la garde, premier trompette de l'Opéra, etc., et vient d'être exécuté par M. Davrainville, facteur d'orgues à Paris, avec une rare perfection. Cet instrument est destiné à l'enseignement des trompettes de régiment. Il a la forme d'un orgue de chambre et contient un certain nombre de trompettes de cavalerie qui sonnent au moyen du vent fourni par un soufflet et par un mécanisme de l'invention de M. Davrainville. La force et la beauté du son, la netteté du coup de langue, la promptitude de l'articulation et la justesse de l'intonation ne laissent rien à désirer; on peut dire que du premier coup M. Davrainville a atteint la perfection. Un certain nombre de cylindres notés donnent quelques exercices pour l'étude élémentaire de la trompette, puis toutes les sonneries de l'ordonnance, et enfin une collection de fanfares à quatre trompettes.

Les trompettes contenues dans cet instrument ne donnant chacune que la tonique, c'est-à-dire la note la plus naturelle de l'instrument et conséquemment celle qui fournit le son le plus beau, il est facile de comprendre qu'il résulte de l'ensemble de ces trompettes une vigueur de son qu'on ne pourrait obtenir autrement et qui a l'avantage de fournir pour modèle aux trompettes de régiment des sons d'une qualité parfaite qu'ils finiront par imiter. C'est un avantage que n'ont point les maîtres qui sont chargés de leur enseigner les sonneries; eux-mêmes auraient souvent besoin de corriger leurs défauts. En général, les trompettes français sont dans un état d'infériorité incontestable à l'égard des Allemands; mais on peut croire que si le ministre de la guerre adopte l'instrument de MM. Buhl et Davrainville, ils ne tarderont point à le perfectionner.

Il y a environ vingt-cinq ans que M. Maelzel a fait entendre à Paris un grand orgue sous le nom de *Panharmonicon*, dans lequel il y avait aussi des trompettes; mais elles étaient de mauvaise qualité et n'avaient pas la netteté d'exécution qui se fait remarquer dans l'instrument de M. Davrainville, et surtout la viguenr d'attaque du son.

M. Davrainville a construit sur le même modèle un bel instrument pour le grand-seigneur; cet instrument, que nous avons entendu, vient d'être expédié à Constantinople.

Bulletin d'Annonces.

Mia Corilla, duetto per soprano et tenore cantato dalla signora Malibran e Rubini nella prova d'un opera seria. — 4 fr 50.

Fantaisie pour violoncelle et guitare composée par Schirmer. — 4 f. 50.

Pas redoublé sur un motif de Blangini dans la *Marquise de Brinvilliers*. 3 fr.

Valse favorite de *la Marquise de Brinvilliers*, arrangée en harmonie. 3 fr.

Tout me la rappelle, romance de Camhon. — 2 fr.

Le Retour, chansonnette de Paër. — 2 fr.

Si li Sciogliete, air de la Straniera pour basse-taille, arrangé sans les chœurs. — 3 fr.

Mélange à quatre mains sur les plus jolis motifs de *la Marquise de Brinvilliers*, par Adam. — 6 fr.

Ouverture à grand orchestre du *Mannequin de Bergame*, musique de Fétis. — 9 fr.

Chez Pacini, éditeur de toute la musique italienne, boulevard des Italiens, n. 11.

Album de l'Opéra, publié par H. Gault de Saint-Germain, Laederich et F. Buttura.

Prospectus. Cet album paraîtra par livraisons composées chacune de deux litrographies représentant les décorations et les costumes les plus remarquables des différens opéras et ballets qui seront représentés à ce théâtre. *La Sylphide* fournira le sujet de la première livraison, qui paraîtra le 1er mai 1832, la seconde livraison le 15 du même mois, et ainsi de suite tous les 1er et 15 de chaque mois.

Lorsque les pièces nouvelles de l'Opéra ne se succéderont pas assez promptement pour fournir deux livraisons par mois, les lacunes seront remplies par les décorations et les costumes des pièces déjà représentées, telles que *Robert*, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT :

	Sur beau papier satiné.				*Sur papier de Chine.*		
	Paris.	Provinc.	Étrang.		Paris.	Province.	Étrang.
3 mois.	4 50	8 »	6 »	3 mois.	6 »	6 50	7 »
6 mois.	9 »	10 »	11 »	6 mois.	12 »	12 »	14 »
un an..	18 »	20 »	22 »	un an.	24 »	26 »	28 »

On s'abonne, à Paris, au foyer de l'Opéra; au bureau de l'*Album*, Palais-Royal, maison du café de Foy, rue Montansier, n. 34; et à l'*Agence générale de la musique*, rue du Helder, n. 13.

Agence générale de la musique.

PUBLICATION NOUVELLE.

Six chansons de Béranger, mises en musique et dédiées aux membres de *la Société du Gymnase lyrique*, par H. de Joannis; 1er cahier. Prix, 6 fr.

N° 1. *Si j'etais petit oiseau.*
2. *Le Vieux Sergent.*
3. *La Bonne Vieille.*
4. *Le Tailleur et la Fée.*
5. *Le Bon Vieillard.*
6. *Le Commencement du Voyage.*

Nous recommandons à nos lecteurs ce joli recueil qui se distingue par une musique gracieuse et facile, l'heureux choix des morceaux de poésie et le luxe typographique.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VI^me ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 23.

Condit. de l'Abonnem.		
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **SAMEDI** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 7 JUILLET 1832.

Division des matières :

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

COURS

de Philosophie musicale et d'Histoire de la Musique, par M. FÉTIS.

Sixième leçon.

Dans sa leçon précédente, M. Fétis avait laissé l'harmonie au point où elle avait été placée à la fin du seizième siècle par la découverte de l'accord de septième de la dominante et des dissonances naturelles qui en dérivent; dans celle-ci, il continue l'exposé des progrès de ce genre d'harmonie d'où résulte la tonalité moderne, et parle d'abord du phénomène qui se manifeste dans l'oreille lorsque dans un accord elle admet la substitution d'un son à un autre. Ce phénomène se présente sous deux aspects, et donne lieu à une multitude de combinaisons qu'on serait tenté de prendre d'abord pour des accords d'une origine particulière.

Le premier genre de substitution qu'on aperçoit dans l'harmonie, dit M. Fétis, est celui dans lequel le sixième degré de la gamme prend la place de la dominante; cette substitution n'a lieu que dans l'harmonie de l'accord de septième de la dominante et de ses dérivés; elle n'en est en quelque sorte qu'une variété, et n'en change pas la destination. Ainsi, lorsque l'accord de septième est accompagné de l'octave, l'oreille admet qu'on substitue à cette octave, qui est *la dominante*, un autre son plus élevé, qui est *le sixième degré*, et il résulte de cette substitution un intervalle de neuvième au lieu de celui d'octave. L'accord est donc composé de tierce majeure, quinte, septième et neuvième, et on lui donne le nom d'*accord de neuvième de la dominante.* L'intervalle de neuvième est majeur dans le mode majeur, et mineur dans le mode mineur. La même opération peut se faire dans chacun des dérivés de l'accord de septième. Par exemple, dans le premier dérivé, composé de tierce, de quinte mineure et de sixte, comme *si, ré, fa, sol,* si l'on substitue à cette sixte *sol* le sixième degré *la*, on a un accord composé de tierce, quinte mineure et septième mineure qu'on appelle *septième de sensible* dans le mode majeur, et *septième diminuée* dans le mode mineur, parce le sixième degré est plus bas d'un demi-ton. Dans les autres dérivés, l'opération est la même. Le goût, le caprice du compositeur détermine seul l'emploi des accords affectés de substitution au lieu des accords primitifs; quant à leur fonction dans les successions harmoniques, elles sont absolument identiques.

L'autre genre de substitution, dit M. Fétis, est également applicable aux accords consonnans et dissonans; il peut même se combiner avec les accords affectés du premier mode de substitution. Ce second genre est celui qui se manifeste quand, pour adoucir la distance d'un ton placé entre deux notes qui se succèdent, on élève d'un demi-ton accidentel la note qui doit avoir une résolution ascendante, ou bien on abaisse également d'un demi-ton la note dont la résolution est descendante. Par exemple, dans la succession de l'accord parfait *ut, mi, sol,* et de l'accord de quarte et sixte, *ut, fa, la*, si l'on élève *sol* du premier accord qui doit monter à *la* du second, on a *ut*, *mi*, *sol* ♯. Ce genre de substitution s'appelle du nom particulier d'*altération*: on en fait un constant usage dans la musique moderne, et il s'applique également bien à tous les genres d'harmonie.

Le professeur fait remarquer la richesse et la variété qui résulte de la combinaison des trois genres de modifications des accords primitifs, et en même temps la régularité qui se manifeste dans les divers modes de ces combinaisons. Passant ensuite à l'examen historique des systèmes d'harmonie et de la manière dont ils se sont formés, il fait ressortir de cet examen des considérations assez curieuses.

Jusqu'à la fin du seizième siècle, la musique com-

posée pour les voix n'avait point été accompagnée autrement que par des instrumens qui jouaient les mêmes parties qui étaient écrites pour les chanteurs. Après la découverte de l'harmonie dissonante de la dominante, l'accompagnement de l'orgue fut joint aux voix, et précéda de peu l'instrumentation proprement dite. Pour que l'organiste pût soutenir les voix et indiquer les intonations aux chanteurs, il était nécessaire qu'il eût sous les yeux l'harmonie de toute la pièce de musique qu'on exécutait; mais s'il avait dû lire toutes les parties à la fois, il aurait pu en résulter quelque embarras pour son exécution. On imagina donc une espèce de partition abrégée, composée d'une partie de basse et des rentrées des différentes voix, et l'on plaça au-dessus des notes de cette basse des signes numériques qui indiquaient les divers intervalles dont la réunion composait l'harmonie de chaque accord. Mais si l'on avait écrit les chiffres de tous les intervalles, l'organiste eût éprouvé quelque embarras à les lire; on se borna donc à choisir celui qui indiquait l'intervalle le plus significatif de l'accord, et les autres furent sous-entendus. Pour faire cette opération, il fallut faire des analyses des différens genres d'harmonie alors en usage: ce sont ces analyses qu'on peut considérer comme les rudimens des systèmes d'harmonie qui furent faits depuis lors. Plusieurs musiciens paraissent s'être occupés en même temps de cet objet dans les premières années du dix-septième siècle; mais le premier qui publia une instruction sur l'art d'accompagner par les chiffres une basse donnée fut Louis Viadana, maître de chapelle à Mantoue. Cette instruction parut en 1606, à la suite d'un recueil de motets. Viadana donnait le nom de *basse continue* ou de *basse générale* à la partie de l'orgue, parce que, différente de la basse vocale, elle n'avait point d'interruptions comme celle-ci: de là, le nom de basse continue est resté pendant long-temps à l'art d'accompagner. On disait qu'on enseignait ou qu'on apprenait la basse continue pour dire qu'on donnait ou qu'on prenait des leçons d'harmonie.

Les auteurs qui, après Viadana, écrivirent sur cette partie de l'art, ne firent que perfectionner sa méthode et qu'y ajouter quelques règles et quelques considérations nouvelles. Rameau, né à Dijon le 25 septembre 1683, fut le premier qui songea à réunir tous les faits particuliers de l'harmonie en un corps de doctrine; il publia le résultat de ses recherches dans son *Traité de l'Harmonie*, qui parut à Paris en 1722. Voici, dit M. Fétis, sur quelles bases il avait établi son système.

Mersenne avait indiqué dans son livre de l'*Harmonie universelle*, qui parut en 1636, une expérience de physique de laquelle il résulte que si l'on fait résonner une corde grave d'un instrument, on entend, outre le son principal, des harmoniques qui sonnent, dans un degré plus faible, l'octave de la quinte et la double octave de la tierce, c'est-à-dire la douzième et la dix-septième. Cette expérience, reproduite ensuite par le célèbre mathématicien Wallis, et analysée plus tard par Sauveur, de l'Académie des sciences, parut être à Rameau la base nécessaire de l'harmonie. Le seul accord parfait, dit-il, existe dans la nature, tous les autres en dérivent. Mais l'accord parfait peut se présenter sous deux aspects différens, selon la nature de la tierce: il peut être ou majeur ou mineur. Or, l'accord parfait du corps sonore est majeur. Cette difficulté était grande: Rameau le sentit, et pour se tirer d'affaires il imagina un autre mode, non de vibration, mais de frémissement de certaines parties d'une corde sonore dont le résultat était l'existence de l'accord parfait mineur dans le même corps. Dans le fait, cette expérience ne concluait rien, car l'harmonie consonnante était préexistante à la découverte des harmoniques d'une corde; d'ailleurs, une corde n'est qu'une espèce de corps sonore; les cylindres, les plaques elliptiques et les tubes de diverses formes produisent des résultats tout différens. C'est ce que Chladni a fort bien remarqué, et c'est ce qui lui a fait rejeter l'expérience de Mersenne comme base d'un système d'harmonie.

Quoi qu'il en soit, dit M. Fétis, après avoir adopté cette base, voici comment Rameau procéda dans la formation de son système d'harmonie. Il considéra tous les accords fondamentaux comme formés par l'addition d'une ou de plusieurs tierces à l'accord parfait, soit majeur, soit mineur. L'accord de septième de la dominante *sol, si, ré, fa*, disait-il, est le produit de l'addition d'une tierce au-dessus de l'accord parfait *sol, si, ré;* l'accord de septième mineure avec tierce mineure, *ré, fa, la, ut*, est le produit de l'accord *ré, fa, la*, par l'addition d'une tierce *ut;* l'accord de la septième majeure *fa, la, ut, mi*, est le résultat de l'addition d'une tierce au-dessus de l'accord parfait *fa, la, ut;* l'accord de septième de la sensible provient de l'addition d'une tierce au-dessous de l'accord parfait mineur *ré, fa, la*. Enfin tous les accords composés de tierces lui paraissaient avoir été tous formés par ce moyen.

Mais il trouvait dans l'harmonie des accords qui sont le produit de prolongations de sons, par exemple celui dans lequel la quarte tient la place de la tierce de l'accord parfait, comme *ut, fa, sol*, qui n'est que le retard d'*ut, mi, sol*. La manière dont il trouvait l'origine de cet accord est fort curieuse. Si l'on ajoute, disait-il, une

tierce au-dessus de l'accord *sol, si, ré*, et deux tierces au-dessous, on obtient l'accord de onzième *ut, mi, sol, si, ré, fa ;* mais cet accord est dur à l'oreille : on le rend plus doux en supprimant le *mi*, et alors on a l'accord *par supposition ut, sol, si, ré, fa*. Quelquefois on supprime aussi le *ré*, et même le *si*, et alors on a l'accord *ut, sol, fa*. Cette opération comme on voit ressemble à l'étymologie d'*Alphana* qui venait d'*Equus*.

Après avoir établi de cette manière l'origine des accords fondamentaux, Rameau arrivait à ceux qui contiennent des quartes ou des secondes, soit contre la basse, soit entre les notes supérieures; ceux-là, il avait fort bien vu qu'il sont dérivés des autres, et c'est là que réside la part réelle de Rameau dans le véritable système de l'harmonie. La considération du renversement des intervalles le conduisit à cette vérité qu'il a le premier énoncée d'une manière claire et positive. Ainsi l'accord de sixte et celui de quarte et sixte se trouvèrent être les dérivés de l'accord parfait; ceux de quinte mineure et sixte, de sixte sensible et de triton, furent des combinaisons diverses des notes de l'accord de septième de la dominante, et ainsi des autres. Cette considération est aussi belle que simple.

Ici se présente un fait très remarquable, dit le professeur. En procédant comme il l'avait fait pour la formation de son système, Rameau avait fait disparaître toutes les lois de succession des différentes harmonies, en sorte qu'il ne lui restait que des accords isolés; cependant on ne peut enseigner l'emploi des accords qu'en faisant voir comment ils peuvent être précédés ou suivis : ce fut pour remplacer les lois fort simples de successions résultant des considérations de tonalité que Rameau imagina les lois de la *basse fondamentale*. Selon lui, toutes les successions possibles et admissibles dans la musique avaient pour mesure de convenances certains mouvemens de basse des accords fondamentaux; et pour savoir si une succession dérivée était bonne, il suffisait de connaître la règle de la succession fondamentale : pour aider dans cette vérification, il donna la table des formules de cette basse. Or, tout le monde ayant été frappé de la facilité qu'offrait ce moyen de reconnaître ce qui pouvait ou ne pouvait pas se faire en musique, le système de la basse fondamentale fut accueilli avec enthousiasme par tous les musiciens français, et l'art en souffrit de notables dommages.

Par malheur, beaucoup de successions excellentes dans le principe de la tonalité se trouvèrent mauvaises suivant les règles de la basse fondamentale, tandis que d'autres admises par ces règles étaient fautives dans le système de la tonalité. Ces défauts d'un système essentiellement faux blessèrent tous les bons esprits en Allemagne et en Italie, et la basse fondamentale n'y fut jamais admise.

Dans le temps où ce système jouissait encore parmi nous de la plus grande faveur, Kirnberger, élève de J.-S. Bach et musicien d'un rare mérite, conçut un système conforme aux règles de l'école et aux lois de la tonalité, ou plutôt il présenta l'art dans sa progression historique depuis son origine. Au lieu d'un seul accord parfait, il admit comme deux principes différens l'accord parfait et l'accord de septième de la dominante, considéra les autres dissonances comme le produit artificiel de la prolongation, et appela *accords de substitution* ceux qui prennent quelquefois la place de l'accord de septième dominante et de ses dérivés. Cette théorie fut ensuite développée par Catel en France, et causa la ruine du système de la basse fondamentale. Catel ajouta aux découvertes de Kirnberger la considération de l'altération des intervalles, considération qui plus tard fut très féconde entre les mains de M. Fétis.

Kirnberger et Catel avaient échoué dans l'explication d'un genre d'harmonie qui se trouve fréquemment employé dans la musique : il s'agit de l'accord de septième avec tierce mineure et quinte sur le second dégré de la gamme; harmonie qui se reproduit dans des successions dérivées. Catel et Kirnberger n'avaient eu aucunes notions de la combinaison des divers genres de modifications des accords primitifs; ils ne virent pas que les harmonies dont il s'agit n'étaient que le produit de la substitution du sixième dégré à la dominante, dont ils avaient ignoré le mécanisme, avec la prolongation. Ce fut M. Fétis qui découvrit les lois de ces combinaisons et qui démontra leur origine et leur réalité par l'analogie d'emploi et de résolution des accords primitifs et des accords modifiés.

Une fois sur la voie de la combinaison des différens genres de modifications des accords primitifs, M. Fétis ne devait plus s'arrêter qu'il n'eût trouvé toutes les harmonies possibles et toutes les successions praticables, et il jeta dans son système une multitude d'accords nouveaux, qui commencent à trouver leur emploi dans la musique. Ce système est maintenant généralement adopté en France et ne peut tarder à l'être partout, car le professeur qui l'a imaginé en démontre clairement l'infaillibilité et les avantages.

La prochaine leçon sera destinée à achever l'exposé de la théorie de l'harmonie et à fournir des exemples d'applications dans les différens genres de composition.

Acoustique, Musique.

Huitième lettre à M. Fétis[1].

Paris, 19 juin 1832.

Monsieur,

L'objet du dissentiment qui s'est élevé entre vous et M. Troupenas est, en musique, de première importance.

Quelle est la source de la gamme? Celle qui fonde la musique de l'Europe moderne est-elle donnée par la nature? Pourquoi diffère-t-elle essentiellement de celle des Grecs de l'antiquité, de celle des Européens du moyen-âge, et aujourd'hui de celle des Chinois et autres peuples contemporains?

Ces questions sont de l'ordre philosophique; car, sous ce titre, il faut entendre toutes les questions étendues qui se rattachent immédiatement au mode d'existence de la nature et à celui de l'humanité.

Quel est le mode d'existence de la nature? Quel est le premier principe philosophique? Quel est le principe qui doit guider, régler la solution de toutes les questions philosophiques? Le voici :

L'unité est le lien de la nature; car sans unité point d'ordre; sans ordre, point de stabilité.

Mais la nature est à la fois d'une immeuse étendue et d'une variété infinie. Parmi les êtres en nombre infini qui la composent, il en est beaucoup qui se ressemblent entre eux; tous même ont plus ou moins de conditions d'existence qui leur sont communes; mais il n'est pas deux êtres pleinement identiques de formes, de constitution, de propriétés.

L'unité qui fait le lien de la nature n'est donc pas l'*identité*, mais l'*analogie*.

L'*analogie universelle* est le seul genre d'unité qui puisse être donné à la *variété universelle*.

Tous les êtres sont donc analogues entre eux, mais à des dégrés plus ou moins rapprochés. Il est un terme ou l'analogie devient similitude sensible; et alors l'explication des êtres si ressemblans doit être essentiellement la même; ses modifications doivent être fixées sur les différences légères qui distinguent ces êtres entre eux.

Des substances très répandues, telles que la lumière, le calorique, les fluides électriques, doivent être considérées, chacune, comme des collections mobiles et indéfinies d'êtres très atténués, de globules, d'une similitude, d'une analogie d'existence, très voisine de l'identité. Les physiciens enferment aujourd'hui sous le même titre, sous le titre de fluides subtils, les fluides électriques, le calorique et la lumière.

J'ai consacré les premières lettres que j'ai eu l'honneur de vous adresser à démontrer que les fluides électriques, le calorique, la lumière, en un mot les fluides subtils, étaient le fruit de projections rayonnantes faites par les corps électrisés, ou chauds, ou lumineux, et non, comme on s'est efforcé de l'établir, le produit mécanique d'une vibration imprimée à un éther universellement répandu.

Guidé ensuite par les analogies si nombreuses, si frappantes, qui unissent les phénomènes du son aux phénomènes de la lumière, j'ai posé en principe que le son, tel qu'il est perçu par notre organe de l'ouïe, est également un fluide subtil lancé en rayonnant par le corps sonore, et non le simple produit mécanique d'une vibration imprimée par le corps sonore à l'air atmosphérique dont ce corps est environné. J'ai fait, de l'acoustique et de l'optique, deux sciences parallèles, ou plus exactement deux branches vivant de la même vie parce qu'elles émanent du même tronc.

J'ose affirmer, monsieur, que si vous et M. Troupenas revenez avec quelque attention sur mes lettres à ce sujet, vous trouverez mes raisonnemens et mes preuves pleinement invincibles.

Je vais rappeler et résumer les faits qui se rapportent directement à la question qui vous divise.

Lorsqu'un rayon prononcé de lumière, un rayon *tonique* est séparé de ceux qui l'environnent, et passe seul à travers une petite ouverture, si l'on place sur son passage un prisme droit triangulaire de verre ou de cristal, le faisceau dont il est formé se réfracte, mais inégalement, ce qui l'épanouit en sept franges colorées, distribuées *diatoniquement*, je veux dire selon un ordre semblable à celui des sept intervalles dont la gamme des sons est composée.

Mais pour que cette distribution soit précise, régulière, il faut que le prisme soit de verre ou de cristal très pur et d'une transparence parfaite; il faut de plus que sa forme soit exactement rectangulaire sur ses bases. S'il en est autrement, si le corps réfringent placé sur le passage du rayon lumineux est ou informe ou nébuleux, les couleurs du spectre produit par la réfraction n'ont entre elles que des rapports vagues, irréguliers, plus ou moins éloignés de la distribution diatonique.

La nature possède-t-elle hors de nous un prisme acoustique, je veux dire un corps réfringent et constitué de manière à épanouir diatoniquement le son tonique?

(1) Les lettres précédentes sont placées, dans la *Revue musicale*, aux nos 37, 38, 40, 42, 46, 49, cinquième année, et 2, sixième année.

Non. Cet instrument de réfraction n'existe pas hors de nous. La corde sonore qui lance un son tonique n'exécute, par toute sa longueur, qu'un seule genre de vibration; par conséquent elle ne produit qu'un son identique. Le rayon lumineux qui s'élance à travers une petite ouverture reste également identique tant qu'il ne rencontre pas le prisme réfringent. De même le son tonique conserve son identité, son unité, tant qu'il ne fait que traverser l'atmosphère; mais, parvenu à notre organe de l'ouïe, pénétrant dans cet organe, il y rencontre un instrument de réfraction parfait ou imparfait. Si cet instrument est parfait, le son tonique s'épanouit diatoniquement, de manière à former une échelle dont tous les sons partiels sont susceptibles de se lier de nouveau entre eux sous les rapports les plus harmoniques: c'est le caractère de la gamme chantée par les peuples de l'Europe moderne.

Si au contraire, dans l'organe de l'auditeur, le corps réfringent est de constitution confuse et imparfaite, l'épanouissement du son tonique se fait selon un mode plus ou moins irrégulier, plus ou moins éloigné de la gamme parfaite, plus ou moins réfractaire aux combinaisons harmoniques et à ces translations d'harmonie que nous nommons modulations.

Tel est le caractère, non-seulement de l'échelle musicale de la Grèce antique ou des Européens du moyen âge, non-seulement encore de celle des peuples de l'Asie moderne, mais aussi, à l'époque actuelle, d'un grand nombre d'Européens. Il est en France, en Allemagne, en Italie, des hommes qui détonnent sans cesse, qui ne peuvent, en chantant, ni accompagner harmoniquement l'air le plus simple, ni être accompagnés, ni moduler par transitions supportables. A la surface des mêmes lieux, dans les mêmes familles, sous l'influence du même régime, de la même éducation, on voit des enfans qui, dès l'âge le plus tendre, chantent juste, placent spontanément des basses, des accords sous les chants populaires, et d'autres qui chantent faux avec l'opiniâtreté la plus invincible. Loin de pouvoir soutenir un accompagnement et encore moins l'inspirer, ils ne peuvent même être conduits à chanter à l'unisson avec les voix les plus justes, les plus prononcées. Et cependant il en est plusieurs parmi eux qui aiment à chanter, qui chantent sans cesse et toujours dans le même système de fausseté musicale; et cependant encore ces mêmes enfans voient très bien, voient comme tous les musiciens, comme tous les hommes, la distribution diatonique des couleurs dans le spectre lumineux. C'est que cette distribution leur arrive toute faite par l'entremise du prisme, au lieu que le son tonique leur arrive dans son intégrité; ce sont eux qui le réfractent, le divisent, et avec confusion, irrégularité.

C'est donc l'organisation humaine qui est la source immédiate de l'échelle musicale et par conséquent des divers systèmes de musique; il n'en est qu'un de parfait: c'est celui qui de nos jours a été mis en œuvre par Rameau, Philidor, Gossec, Méhul, Grétry, Sacchini, Mozart, Rossini et tous les compositeurs de l'Europe moderne; il en est d'imparfaits à des dégrés indéfinis; ce sont ceux dont l'échelle musicale s'éloigne plus ou moins de la distribution donnée par le prisme aux couleurs partielles du rayon lumineux.

Mais la gamme parfaite, cette base fixe, précise, de la musique moderne, est elle-même comprise entre deux limites dont les rapports sont très dignes d'attention.

Reprenons la pensée philosophique la plus vaste, la plus essentiellement fondamentale:

L'*analogie*, c'est-à-dire l'*unité* modifiée par la *variété*, est le lien de la nature.

Voici un fait très simple, très important, et ses analogies immédiates.

La pile de Volta mise en exercice charge tacitement ses deux pôles de deux fluides électriques qui sont, l'un plus grave, l'autre plus subtil, de manière cependant à ce que cette différence ne constitue entre eux que le rapport le plus concordant, car ces deux fluides tendent invinciblement à l'union la plus intime.

Et ils sont manifestement égaux de puissance, car ils gravitent l'un vers l'autre avec la même vivacité. Ainsi dans leur état même de séparation ils se balancent, ils se font équilibre, quoiqu'ils soient inégaux de subtilité.

L'expérience démontre que ce balancement, cet équilibre est établi sur le rapport le plus simple, sur le rapport croisé de 1 à 2; c'est-à-dire que le fluide qui émane de l'un des pôles est formé de globules dont la masse est double de celle des globules dont est formé le fluide qui émane du pôle opposé; mais ceux-ci, par compensation précise, s'élancent avec deux fois plus de vitesse, en sorte que les deux pôles sont constamment en émission de la même quantité de matière.

Or, voilà exactement le rapport de tout son tonique avec son octave; si deux cordes du même diamètre, tendues par le même poids, mais l'une d'une longueur double de celle de l'autre, résonnent ensemble, le son de la plus courte est plus aigu, plus subtil que celui de la plus longue, et les globules qui le forment jaillisent en nombre deux fois plus grand, puisque les vibrations de cette corde (la plus courte) sont deux fois plus rapides. Ainsi, tandis que le rapport des vibrations est comme 1 est à 2, le rapport des subtilités est inverse-

ment comme 2 est à 1. Si maintenant on observe la vivacité et l'intimité avec laquelle ces deux sons s'unissent, se confondent, on reconnaîtra que l'analogie est complète entre les deux genres de phénomènes, que l'accord électrique fondamental, l'accord des deux pôles de la colonne est une harmonie à l'octave, ou que l'accord musical de l'octave est la plus simple, la plus essentiellement fondamentale de toutes les harmonies électriques.

Ici commencent à se montrer les propriétés des nombres, propriétés très utiles, non pour rendre raison des consonnances musicales, comme Pythagore l'avait pensé, mais pour exprimer les rapports qui les produisent. Des nombres ne sont rien par eux-mêmes; il n'existe dans la nature ni un être, ni un principe d'action qui puisse être figuré, représenté par des nombres; mais les diverses actions qui s'exécutent dans l'univers ont des effets qui, comparés entre eux, sont plus ou moins étendus, plus ou moins rapides, plus ou moins durables, et ces rapports d'étendue, ou de vitesse, ou de durée, ne peuvent recevoir qu'une expression claire, précise : c'est l'expression mathématique. Or, l'étude générale de l'univers conduit à reconnaître, et avec certitude, que sa constitution est simple au degré absolu. Et qu'est-ce que la constitution de l'univers? C'est l'ordonnance générale des rapports que suivent entre elles toutes les actions qui s'exécutent en concurrence. L'arithmétique très simple, l'arithmétique élémentaire est donc la langue technique de la science universelle.

Et qu'est-ce que la musique? Je l'ai dit, monsieur, dans une de mes lettres précédentes : la musique, en y comprenant l'acoustique qui en est la base, la musique est la science première, la science radicale, parce qu'elle est à la fois éminemment simple, éminemment variée et éminemment précise. Ce que l'on peut appeler la matière musicale, la matière des sons, ne peut jamais être coercée, retenue sous nos regards, comme dans nos laboratoires la matière des opérations chimiques ; à peine une opération musicale est-elle faite qu'elle n'existe plus, une autre lui succède qui s'évanouit de même ; mais les instrumens producteurs de la matière musicale restent sous nos regards, se soumettent à notre étude, se laissent explorer par la balance, par le compas, par tous nos moyens d'investigation mathématique, et leurs rapports entre eux, ainsi connus, ainsi fixés, nous révèlent avec précision, malgré certaines apparences, les rapports réciproques des sons qu'ils produisent.

Mais il importe d'établir que les rapports réciproques des sons n'ont pas pour expression vraie les fractions progressivement décroissantes $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, etc., aux conditions indiquées par de tels signes mathématiques ; il n'y aurait point réciprocité, balancement, équilibre, entre les deux termes de chaque rapport. Pour être clair et précis, il faut dire : l'octave musicale est exprimée, comme l'octave électrique, par le rapport double et croisé de 1 à 2; la quinte, par le rapport double et croisé de 2 à 3; la quarte, par le rapport double et croisé de 3 à 4, et ainsi de suite jusqu'aux dissonances et discordances les plus dures qui, toutes, sont des rapports doubles et croisés, mathématiquement indiqués par les conditions réciproques des deux corps qui les produisent.

On est loin, en chimie, de pouvoir obtenir des résultats qui soient comparables entre eux avec l'exactitude musicale. Le seul acte chimique fait sous nos regards avec une précision mathématique est celui que je viens de citer : l'union subite et intime des deux gaz à l'octave l'un de l'autre, des deux gaz électriques produits en concurrence par la pile de Volta. Cette frappante analogie suffit pour nous convaincre que la facilité plus ou moins grande des combinaisons chimiques est graduée, comme la facilité plus ou moins grande des combinaisons musicales, sur la simplicité plus ou moins avancée des rapports mathématiques entre les substances mises en contact; et c'est ce qu'un célèbre chimiste, Berzélius, a presque vérifié par l'expérience.

Mais en musique seule, qui est la chimie des sons, l'expérience est toujours rigoureuse, toujours rapide, éternellement constante dans ses procédés et ses résultats. Un bon traité d'harmonie musicale, tel que vous pourriez le composer, monsieur, serait le traité de chimie fondamentale le plus riche, le plus varié, et en même temps le plus mathématiquement exact qu'il fût possible à l'esprit humain de produire.

L'idée de Leibnitz, citée par M. Troupenas, est donc une idée de génie qui, seulement, doit recevoir l'extension suivante :

« La musique est un exercice d'arithmétique et de *chimie* que fait notre esprit sans s'en apercevoir; c'est de cet exercice mathématique et *chimique* que résultent les sensations de plaisir ou de peine que nous causent les consonnances et les dissonances. »

Dans une autre lettre, j'exposerai les causes physiologiques de cette influence ; je résume celle-ci en disant :

Le principe initial de l'acoustique est la production du son par expansion vibrante et rayonnante du corps sonore.

La musique, qui est l'art de combiner harmonique-

ment les sons, et de donner même à leurs successions des formes avouées par l'harmonie, la musique a sa source dans l'organisation humaine; c'est uniquement par l'entremise de l'homme que la musique existe, c'est dans son organe de l'ouïe qu'elle prend naissance et se constitue, c'est par la sensibilité de l'homme et son industrie que la musique se reproduit.

Ainsi s'explique, monsieur, votre observation pleine de savoir et de justesse :

La musique a subi, depuis la Grèce antique jusqu'à nos jours, un grand nombre de *transformations qui ont imprimé à la science musicale des directions très différentes. L'instinct qui préside aux transformations de l'art a créé successivement des phénomènes analogues* aux développemens que l'organisation humaine a successivement reçus des progrès de la civilisation.

Azaïs.

Nouvelles étrangères.

Riga. Depuis long-temps il n'a point été représenté sur le théâtre de cette ville d'opéras composés expressément pour lui. Cette année, M. Keller, directeur de ce théâtre, a écrit la musique d'un ouvrage en trois actes dont Mme Caroline Pichler a composé le libretto. Cet ouvrage, qui a pour titre *la Carmélite*, a obtenu un succès brillant.

Meiningen. Un opéra nouveau intitulé *le Chevrier des Alpes* a été représenté dans cette ville depuis peu, et a été favorablement accueilli du public : la musique est de M. Rohr. Mme Michalisi, *prima donna*, et M. Freimuller ont contribué au succès de cet ouvrage par leurs talens.

Carlsruhe. Sous le titre de *Zalida*, le maître de chapelle Strauss a fait représenter un opéra de sa composition : il a été vivement applaudi. La grande-duchesse, à qui la partition a été dédiée, a fait présent au compositeur d'un brillant d'une grande valeur.

Londres. M. Bishop, le meilleur compositeur dramatique de l'Angleterre, a donné dernièrement au théâtre de Drury-Lane un opéra nouveau intitulé *the Tyrolese peasant* (le paysan Tyrolien). La musique, qui est écrite dans le style allemand, a été bien accueillie.

— Nous avons déjà parlé d'un instrument à cordes du genre de la contrebasse, mais dont les proportions sont beaucoup plus grandes, qui a été inventé depuis peu en Angleterre. Nous trouvons quelques détails nouveaux sur cet instrument dans le numéro de l'*Harmonicon* du mois de juin dernier. Son invention est due à M. James Ayton, amateur de musique à Londres. Sa hauteur est de huit pieds; le volume de son qu'il fournit est beaucoup plus considérable que celui de la contrebasse. Ce n'est point avec les doigts qu'on varie les intonations, parce qu'il n'y aurait pas de main assez énergique pour appuyer avec une force suffisante sur les cordes, mais avec une sorte de chevalet mobile qui glisse sur le manche à peu près de la même manière que le double tube du trombone varie les intonations de cet instrument à vent. A l'égard de l'archet, il paraît qu'on le fait mouvoir au moyen d'une mécanique qui en rend les mouvemens faciles. Les proportions de cette nouvelle contrebasse sont à l'égard de l'ancienne comme celles de ce dernier instrument sont au violoncelle. Il est vraisemblable que si l'instrument de M. Ayton est adopté, on ne s'en servira que pour des passages simples et pour les notes principales de certains traits.

— Une société musicale vient d'être établie à Manchester; mais ce n'est point dans le but d'encourager soit l'instruction élémentaire de la musique, soit la musique d'église ou l'exécution instrumentale, qu'elle s'est formée : c'est encore une de ces sociétés de Glées ou de chansons qui se multiplient avec excès dans toute l'Angleterre, et qui sont plutôt un obstacle qu'un moyen de progrès pour la musique. Cette société a pris le nom de *the gentlemen's Glee club*.

— Mlle Blahetka, jeune pianiste de Vienne qui, arrivée à Paris à la fin du mois de mars dernier, n'a pu s'y faire entendre à cause de l'invasion du *choléra*, a été plus heureuse à Londres, et y a réuni tous les suffrages par l'élégance et le fini de son exécution. Cette jeune personne a joué un concerto de sa composition au sixième concert de la Société philharmonique, et y a été applaudie autant comme compositeur que comme pianiste.

Publications classiques.

Méthode de piano du Conservatoire de musique, nouvelle édition, revue et augmentée par *L. Adam*, chevalier de la Légion-d'Honneur, membre du Comité d'enseignement du Conservatoire, adopté pour servir à l'enseignement dans cet établissement. Prix : 42 fr. A Paris, de l'imprimerie du Conservatoire, chez E. Troupenas, rue St-Marc, n° 23.

Il y a environ trente ans que M. Adam publia la première édition de sa Méthode de piano; depuis lors quatre autres éditions du même ouvrage ont été épuisées, et l'on en a vendu environ *vingt-cinq mille* exemplaires. Que pourrais-je dire qui valût pour M. Adam un pareil témoignage en sa faveur? Une composition médiocre

obtient quelquefois un succès de vogue auquel succède un profond oubli : mais lorsqu'il s'agit d'un ouvrage élémentaire, l'opinion ne se forme pas à la légère, et l'on peut dire hardiment que celui dont on a vendu vingt-cinq mille exemplaires a certainement des qualités essentielles.

Cependant, trente années apportent des modifications dans les idées, dans le style de la musique et même dans la manière de jouer un instrument. Le piano, plus que tout autre, a éprouvé depuis environ vingt ans des variations non-seulement dans le style des pianistes, mais même dans la construction. Les anciens pianos, particulièrement des fabriques françaises, avaient un mécanisme fort léger et un clavier facile qui n'exigeaient pas d'énergie de la part de ceux qui en jouaient. Un petit son brillant, argentin, mais peu chantant et manquant de portée, en était le caractère; toutes les qualités d'un pianiste, à cette époque, semblaient donc devoir consister à être en harmonie avec celles de l'instrument et l'on s'attachait surtout à acquérir ce jeu brillant et facile qui était alors considéré comme le meilleur qu'on pût avoir. On demande autre chose aujourd'hui, parce que le son a acquis du volume et parce qu'il dépend de l'exécutant d'en modifier le caractère et d'avoir de la variété dans les effets qu'il en tire. L'étendue de l'instrument s'est aussi augmentée, et chaque octave ayant en quelque sorte une sonorité propre, il est devenu nécessaire de faire des exercices sur une plus grande échelle afin de s'habituer à attaquer chaque partie du clavier.

Ce sont ces considérations qui ont déterminé M. Adam à revoir son ouvrage malgré la sanction que le temps lui avait donnée, et à modifier dans son ensemble et dans ses détails ce qui avait besoin de l'être. Cela est d'un bon esprit, et prouve que M. Adam a marché avec son siècle. Il a compris que ce qui est bien peut être mieux, et qu'il est toujours plus avantageux à un artiste de devancer la critique que de lui résister. Il a donc pris le parti de changer et de perfectionner plusieurs parties de son ouvrage, et c'est le résultat de son travail que je suis chargé d'annoncer aujourd'hui.

Aux exercices de l'ancienne méthode, des exercices nouveaux (analogues à la manière des pianistes modernes) ont été ajoutés avec une indication exacte du doigté. Les gammes ont été établies sur une plus grande étendue et mises dans tous les tons en tierces et en sixtes comme elles l'étaient en octaves. Dans la première méthode, M. Adam avait intercalé cinquante leçons doigtées pour les petites mains; les airs qu'il avait choisis pour thèmes ont vieilli; il les a remplacés par d'autres tirés des opéras nouveaux et plus favorables à l'émulation des élèves. Enfin l'espèce de dictionnaire de traits tirés des œuvres de Cramer, de Clementi, de Dussek et de Steibelt, a été renouvelé par des traits plus nouveaux pris dans les compositions de Hummel, de Moschelès, de Kalkbrenner, de Field, de Ries, de Czerni, de Henri Herz, de Bertini, de Pixis, de Zimmermann, et dans les œuvres mêmes de M. Adam. A la suite de cette collection de traits se trouvent, comme dans les premières éditions, quelques fugues de Mozart, de Handel et de Bach.

Dans cet état, la méthode de M. Adam a repris un air de fraîcheur et de jeunesse qui sans doute contribuera à conserver à cet ouvrage la faveur du public et prolongera long-temps son succès.

FÉTIS.

Bulletin d'Annonces.

La Feuille d'Automne, romance de M. Victor Roussy, mise en musique et dédiée à son ami Fessy par Cambon; avec piano, — 2 fr.

Chez FREY, place des Victoires, n° 8.

Méthode de musique vocale d'après l'enseignement universel, connu sous le nom de *la Lyre harmonique*, par B. Pastou; œuv. 18. — 48 fr.

M. Richault a acquis de M. Pastou cette méthode.

Méthode de clarinette, composée de morceaux choisis dans les œuvres de Rossini, Devienne, Iw. Müller, Baermann, etc., et précédée d'une introduction pour l'application de l'enseignement universel à l'étude de cet instrument; par Mezieres. — 15 fr.

Méthode pour la flûte, par Devienne, nouvelle édition, à l'usage de l'enseignement universel, précédée d'une introduction sur la manière de se servir de cette méthode pour étudier la flûte, par un disciple de Jacotot. — 15 fr.

Chez RICHAULT, éditeur de musique, boulevard Poissonnière, n. 18.

Stances par M. de Chateaubriand, composées à la Préfecture de Police le 17 juin 1832, mises en musique par Isidore Milhès.

La romance que M. Milhès vient de composer sur les paroles de M. de Chateaubriand, et qui est de circonstance, a déjà obtenu un brillant succès, quoiqu'elle ne soit publiée que depuis quelques jours.

A Paris, chez PACINI, boulevard Italien, n. 11.

Stances sur la mort de Mlle Elisa Frisells, composées par M. de Chateaubriand, mises en musique et dédiées à Mlle Stéphanie de Bermouville par David Banderali. — Prix : 2 fr.

Chez LAUNER, boulevard Montmartre.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VI^me^ ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 24.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **Revue musicale** paraît le **Samedi** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'Agence générale de la musique et de la Revue musicale, rue du Helder, n° 13; M. Schlesinger, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 14 JUILLET 1832.

Division des matières :

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

COURS

de Philosophie musicale et d'Histoire de la Musique, par M. Fétis.

Septième leçon.

Après l'exposé des divers systèmes d'harmonie que M. Fétis avait donné dans la leçon précédente, il lui restait à parler de l'*enharmonie.* Ce sujet, d'après la manière dont le professeur le considère, est un des plus importans de la science de l'harmonie; il y a consacré la plus grande partie de cette séance.

On a vu, dit-il, un premier ordre d'idées harmoniques s'établir avec la gamme du plain-chant; cet ordre, conséquence nécessaire de cette gamme, était celui de l'harmonie consonnante d'un seul ton, ou *unitonique;* il était unitonique parce que le moyen de liaison de plusieurs tons n'existait pas. Ce moyen se manifesta dans la découverte de l'harmonie dissonante naturelle par Monteverde, parce que le rapport de la septième note de la gamme avec la quatrième, qui en est le principe, donna naissance à la note sensible, et, par la tendance d'affinité de cette note avec la tonique, créa le caractère propre de chaque ton avant même que la résolution de l'accord eût lieu par l'acte de cadence. Il résulta de là que la transition d'un ton à un autre fut rendue immédiatement sensible par le seul effet de l'apparition de l'harmonie dissonante de ce ton, et l'ordre *transitonique*, ou de la succession des gammes, fut établi.

L'effet nécessaire de l'ordre transitonique était de créer la variété qui manquait à l'ordre unitonique; dès lors, la variété artificielle résultant de l'imitation, du canon, des oppositions du mouvement inverse et contraire, et de toutes les recherches de formes employées dans l'ordre unitonique, devinrent moins nécessaires, car on avait acquis des moyens de variété plus sensibles et plus immédiats dans le mélange des harmonies de diverse nature, et dans le changement fréquent des tons qu'on appela *modulation.* Aussi remarque-t-on que la simplicité des formes du style a toujours été en raison inverse de la simplicité des élémens de la mélodie et de l'harmonie.

L'introduction de la substitution dans les accords dissonans et de l'altération, qui n'est qu'un autre genre de subtitution, dans les deux harmonies consonnante et dissonante, donna naissance à un autre ordre d'idées qu'on désigna sous le nom d'*enharmonie*, et qu'il aurait fallu appeler, dit M. Fétis, ordre *pluritonique.* Le professeur examine quel a été l'effet immédiat de la substitution sur le mélange des tonalités.

Le rapport du septième degré avec le quatrième avait changé la nature de la gamme, dit-il; la substitution et l'altération affaiblirent le caractère de celle-ci en donnant à un même accord plusieurs modes d'affinités; dès lors, mélange de plusieurs tons: ordre *pluritonique.* C'est la troisième époque de l'histoire de l'harmonie et de la mélodie. Par le mode de substitution d'une note d'un accord à une autre, toutes les notes de cet accord furent pourvues de quatre facultés de résolution au lieu d'une qu'elles avaient auparavant, non parce qu'elles peuvent changer seulement de nom, comme on l'a cru jusqu'ici, mais parce qu'elles ont concurremment divers caractères qui ne se déterminent d'une manière particulière qu'au moment de la résolution. La cause de ce phénomène, dit M. Fétis, se trouve dans la division en quatre tierces mineures de l'échelle musicale par la substitution du sixième degré du mode mineur à la dominante; division dans laquelle la légère différence de la quatrième tierce mineure avec la seconde augmentée s'affaiblit de plus en plus et finit par s'évanouir dans l'incertitude de la résolution. C'est par l'effet de cette division de l'octave en quatre tierces mineures, égales en apparence, que l'accord fondamental et les dérivés

prennent tous le même aspect lorsqu'ils sont affectés de substitution du mode mineur, et que chacun des intervalles qui entrent dans leur formation se présente sous deux formes qui semblent identiques, savoir : la tierce mineure comme seconde augmentée, la quarte majeure comme quinte mineure, et la sixte majeure comme septième diminuée. Même phénomène se remarque dans l'altération ascendante d'un accord de sixte du sixième degré du mode mineur, qui prend l'aspect de la septième mineure d'un accord de septième de la dominante. La seconde augmentée s'y présente aussi sous la forme de la tierce mineure, la quarte majeure sous celle de la quinte mineure, la sixte augmentée sous celle de la septième mineure, et ce n'est qu'à la résolution que la différence se fait sentir.

Tel est donc le fait important que les différens genres de substitutions ont introduit dans la musique, dit M. Fétis ; ils ont créé des harmonies dont le caractère de tonalité particulière est d'autant plus faible qu'ils ont plus d'affinité avec des tonalités différentes. La sixte augmentée est plus faible de tonalité que la sixte majeure dont elle est l'altération, parce qu'elle a deux affinités de résolution, savoir : celle du sixième degré d'un ton mineur et celle de la dominante d'un autre ton ; mais son caractère tonal est plus fort que celui de l'accord de septième diminuée, parce que celui-ci a quatre affinités de résolution.

M. Fétis fait voir que cette classification des ordres d'idées harmoniques en *unitonique*, *transitonique* et *pluritonique*, et les considérations qui en découlent, sont des choses absolument neuves, et que ce n'est que par elles qu'on peut coordonner la musique en un système complet analogue aux faits qui se manifestent dans la pratique et conforme aux révolutions de l'histoire de l'art. Appliquant sa théorie à des exemples, il fait voir jusqu'à l'évidence que jusqu'à l'époque où l'harmonie naturelle de la dominante a été employée, aucun moyen de liaison n'existait entre plusieurs tons, et que si on remarque quelquefois plusieurs tons dans la musique du seizième siècle, c'est toujours par succession indépendante, sans nécessité et sans point de contact. Il démontre ensuite que l'harmonie d'une dominante quelconque se faisant entendre, la transition d'un ton à un autre devient sensible, sans même que la tonique apparaisse, ensorte que plusieurs dominantes se succédant donnent le sentiment d'autant de tons différens et impriment par leur transition un caractère de tonalité qui n'a de rapport avec le genre unitonique qu'autant que celui-ci vient se mêler avec l'autre et pendant les repos de celui-ci. Enfin il démontre que le caractère de tonalité, si prononcé dans l'ordre transitonique, s'affaiblit beaucoup dans l'ordre pluritonique, et qu'il est remplacé avec avantage par les sensations imprévues de celui-ci.

L'art étant arrivé à ce point, dit M. Fétis, on aurait pu s'apercevoir que l'on touchait à un dernier ordre d'idées dont la manifestation était inévitable et qui devait se développer avec le temps. Par le fait de la substitution simple, la musique pluritonique avait pris naissance ; mais personne n'avait songé aux combinaisons des différens genres de substitutions et d'altérations, combinaisons qui, faisant entendre simultanément des sons dont les affinités sont en ordre inverse, doivent avoir pour résultat d'affaiblir de plus en plus le sentiment d'une tonalité primitive en même temps qu'elles ouvrent le chemin d'une multitude d'autres tonalités. Après avoir, dit le professeur, découvert le mécanisme de la substitution du sixième degré à la dominante, et trouvé par son moyen l'origine réelle de l'harmonie dissonante du second degré, contre laquelle on avait échoué jusqu'alors faute de connaître ce mécanisme, je compris que les accords affectés de substitution ou d'altération, représentant les accords primitifs et tenant leur place, pouvaient se combiner avec les prolongations, et par suite j'arrivai à formuler les combinaisons des différens genres de substitutions et d'altérations. Le résultat de mes recherches fut une multitude d'accords inconnus dont j'indiquai les résolutions, mais dont je crus ne devoir présenter l'origine que d'une manière générale.

Un traité d'harmonie, où toutes ces découvertes étaient renfermées, fut adressé à la quatrième classe de l'Institut en 1815. Or, il arriva qu'un professeur célèbre ayant jeté les yeux sur les exemples de ces harmonies, sans lire les développemens de théorie qui y étaient joints, s'écria que cela n'était pas de l'harmonie, et que ces accords ne pouvaient se faire. Il avait raison : dans l'ordre d'idées transitoniques ou purement pluritoniques, ces accords n'avaient point de sens ; pour en avoir un, il aurait fallu que le problême suivant eût été posé : *Une note étant donnée, trouver des formules harmoniques telles que cette note puisse se résoudre à volonté dans un ton quelconque.* On comprend qu'il s'agit ici de l'ordre *omnitonique*, ordre inconnu jusque-là, et dont on n'éprouvait point encore le besoin. L'ouvrage dont il s'agit fut retiré de l'Institut, et n'a point paru ; mais un extrait en a été donné quelques années après dans la méthode d'harmonie et d'accompagnement que M. Fétis a publiée et dans laquelle il a introduit quelques-uns de ses accords nouveaux, comme des *specimen* des dernières conséquences de son système.

Les choses en étaient restées là lorsque Beethoven dans plusieurs de ses derniers ouvrages, Weber dans quelques passages du *Freyschütz*, et Rossini dans *Guillaume Tell* et *le Comte Ory*, sans autre guide que leur génie, entrèrent dans l'ordre d'idées harmoniques dont il s'agit et en tirèrent des effets tout nouveaux. J'expliquerai dans ma prochaine et dernière leçon, dit M. Fétis, le principe et le mécanisme de ce dernier ordre d'idées, qui est le complément de ce qu'on nomme le genre enharmonique.

Après cet exposé, le professeur examine les causes des jugemens que l'on porte en général de la musique chaque fois qu'un compositeur hardi entre dans un ordre nouveau d'idées harmoniques, ou pousse jusqu'aux dernières conséquences un système déjà connu. La difficulté de saisir les rapports d'un ordre de choses dont on ignore les élémens lui paraît être la cause principale des erreurs où l'on tombe dans l'appréciation précipitée qu'on fait des ouvrages composés d'après ces conditions. Il est un penchant auquel les esprits élevés savent seuls se soustraire, c'est celui qui fait toujours croire qu'il y a un but final vers lequel on a marché et qu'il est atteint. L'histoire de la musique est pleine de ces choses, dit-il; après la découverte de l'harmonie de la dominante, tout le monde se réunit contre l'inventeur et l'accuse de gâter la musique et d'en méconnaître les vrais principes. Il se défend assez mal, mais ses ouvrages le défendent mieux et assurent son triomphe aussitôt que l'oreille des contemporains s'est assez formée par l'habitude pour comprendre qu'il y a dans les nouvelles harmonies un principe de jouissances plus vives que celles qu'on avait goûtées auparavant.

Il en a été de même après l'emploi des substitutions, des altérations, et en général de toutes les innovations dans le système de la musique. Toujours l'oreille, saisie à l'improviste par des sensations inconnues et qui troublent sa quiétude, se révolte contre la cause perturbatrice et ne se raccommode avec elle qu'après que le trouble s'est changé en plaisir. Les musiciens, plus instruits que ne le sont ce qu'on nomme communément les amateurs, ne le sont cependant pas assez pour faire avec promptitude les analyses qui pourraient les éclairer sur les causes de leurs sensations, et ils ne sont ni les derniers à improuver ni les moins ardens des improbateurs. Rien ne fait mieux sentir la nécessité de s'éclairer sur la nature des divers systèmes de la musique et sur les conséquences qui doivent en découler. Au delà de l'ordre *omnitonique*, dit M. Fétis, il n'y a plus rien; mais les combinaisons de cet ordre sont tellement abondantes qu'elles ne seront peut-être jamais épuisées dans leur application à la mélodie. Il devient donc plus nécessaire que jamais, autant pour augmenter la somme de jouissances que chacun est susceptible de recevoir que pour ne pas mettre obstacle à la manifestation du génie, d'étudier avec soin la nature et les moyens des quatre ordres de la musique harmonique; par cette étude seulement on pourra se mettre en état de seconder, autant qu'il est en soi, la marche progressive de l'art; les artistes trouveront aussi dans cette étude les moyens de conserver à chaque ordre de choses le caractère qui lui est propre; ce qui les conduira indubitablement à perfectionner leur sentiment des convenances de style.

La dernière leçon aura lieu mercredi prochain; elle devra commencer à 3 heures, à cause de son étendue.

Essai sur la Théorie de la Musique.

TROISIÈME LETTRE

A M. LE RÉDACTEUR DE LA REVUE MUSICALE,

Contenant la réponse à la lettre de M. Azaïs, publiée dans le numéro du 7 juillet.

Multi pertransibunt et augebitur scientia.
BACON.

« Il n'y a sorte d'absurdités auxquelles les observa-« tions physiques n'aient donné lieu dans la considéra-« tion des beaux-arts. »

C'est ainsi que s'exprime *J.-J. Rousseau*, en commençant, dans son *Essai sur l'origine des Langues*, le chapitre intitulé : FAUSSE ANALOGIE ENTRE LES COULEURS ET LES SONS. Je ne cite au reste cette phrase de *Rousseau* que pour montrer que déjà, bien long-temps avant M. *Azaïs*, on avait cherché à établir l'analogie entre la gamme de la lumière et celle des sons. Le *Père Castel*, *Mairan*, et de nos jours le célèbre *Goëthe*, ont écrit sur ce sujet des mémoires qui présentent à la vérité quelque intérêt, mais qui sont plus curieux qu'utiles. Car aucun d'eux n'a compris la cause de cette *analogie*. M. *Azaïs* ne s'est pas donné la peine de faire les calculs sur lesquels sont basées les proportions de la gamme des couleurs et de celle des sons; il trouve plus commode de dire :

« L'UNITÉ EST LE LIEN DE LA NATURE, donc l'échelle « musicale la plus parfaite est celle qui s'éloigne le « moins de la distribution donnée par le prisme aux « couleurs partielles du rayon lumineux. »

Je doute, monsieur, que vous trouviez ce raisonnement bien concluant, surtout s'il se trouve (ce que paraît ignorer M. *Azaïs*) que c'est la gamme des *Écossais* qui présente cette identité qui, pour lui, est le *criterium*

de la perfection. J'avoue que pour mon compte j'aurais quelque peine à admettre que les compositions de *Fingal* et *d'Ossian* soient plus parfaites que celles de *Mozart* et de *Rossini*.

J'engage donc M. *Azaïs* à refaire avec soin l'expérience de la réfraction de la lumière à travers un prisme, s'il ne lui convient pas d'adopter les proportions admises par tous les physiciens depuis *Newton* jusqu'à *Gehler* et *Klügel*; je lui ferai observer toutefois que la condition que: *le prisme soit rectangulaire sur ses bases*, qu'il indique comme indispensable au succès de l'expérience, est au contraire absolument inutile.

Je prévois toutefois une objection de M. *Azaïs*; ce n'est pas l'UNITÉ qui est le lien de la NATURE, c'est l'ANALOGIE, c'est-à-dire l'UNITÉ modifiée par la VARIÉTÉ ; c'est par exemple l'*analogie* entre un fa ♯ et un fa ♭. J'avoue que je ne comprends pas trop bien ce que c'est que l'*unité* modifiée par la *variété*, à moins que ce ne soit l'analogie qui existe entre une *chaise* et une *table* qui ont toutes deux des *pieds*, ou entre un *papillon* et un *moulin* qui ont tous deux des *ailes*. Si ce n'est pas cela, je désirerais savoir précisément où s'arrête la *variété* qui modifie l'*unité*.

Je désirerais savoir aussi comment nous ne pouvons entendre un son qu'à travers un instrument de réfraction placé dans l'organe de l'ouïe; car il me semble qu'en ce cas nous n'entendrions jamais que des *gammes* au lieu des sons isolés que produisent les instrumens. Pour éviter cet inconvénient il nous faudrait au moins deux prismes dans chaque oreille, afin que, suivant le besoin de l'audition, l'*épanouissement* du son fût détruit par leur combinaison. Nous aurions alors une oreille *achromatique*. J'engage M. *Azaïs* à méditer cette observation.

Je voudrais savoir encore où se trouve placé l'instrument de réfraction qui agit dans l'expérience de *Wallis* ou de *Sauveur*, qui démontre l'existence des harmoniques, indépendamment de l'audition; car ce n'est certainement pas notre oreille qui fait vibrer les harmoniques, lorsque la corde qui donne le son principal est seule mise en mouvement.

M. *Azaïs* veut bien m'apprendre que la question dont je m'occupe est de l'ordre *philosophique*. J'avais pensé que le titre des lettres que j'ai déjà publiées indiquait suffisamment cette tendance. Mais puisque M. *Azaïs* paraît ne pas l'avoir remarqué, je lui ferai observer à mon tour que la philosophie que je prends pour guide de mes recherches n'est pas celle qui consiste *à ne voir de vérités que celles qui sont en réaction avec la réalité impliquée dans notre existence physique.* Car je ne regarde pas comme non avenus les progrès de cette science depuis *Bacon* jusqu'à *Schelling*. Toutefois je suis prêt à admettre toute définition de la musique qu'on voudra employer, soit qu'on la considère comme une *opération d'arithmétique*, suivant la définition de *Leibnitz*, soit qu'on la regarde comme une *opération d'arithmétique et de chimie*, suivant M. *Azaïs;* soit que, comme *Rameau*, on la fasse dépendre d'une *expérience acoustique*, pourvu que de cette définition on puisse déduire *à priori* non pas toutes les règles pratiques de la science du contrepoint, mais seulement la CONSTRUCTION DE LA GAMME; non pas toutefois de la *gamme des Grecs*, comme l'auteur des articles de la *Revue Musicale*, sur une nouvelle théorie des intervalles; ni de la *gamme des muances* reproduite dans tous les traités d'acoustique depuis *Sauveur* jusqu'à *Chladni;* ni de la *gamme des Ecossais* que donne l'expérience du spectre solaire; encore moins de la *gamme des douze demi-tons égaux* de M. *Galin*, ou des *douze demi-tons inégaux* de M. le *baron Blein*; enfin ni de la *gamme suisse*, ni de la *gamme chinoise*, ni des *dix-huit tiers de ton des Arabes;* mais enfin de la GAMME DIATONIQUE MAJEURE

ut, ré, mi, fa, sol, la, si,

avec sa NOTE SENSIBLE qui *monte* pour se résoudre sur la tonique et qui *descend* lorsqu'elle trouve sa résolution sur le *si* ♭. Car c'est là précisément le GRAND PROBLÈME de la TONALITÉ MODERNE. Si M. *Azaïs* parvient à résoudre complètement cette question, c'est alors qu'il pourra dire qu'il a trouvé LA PHILOSOPHIE DE LA MUSIQUE.

E. TROUPENAS.

Nécrologie.

Frédéric Kuhlau, un des compositeurs distingués de notre époque pour la musique instrumentale, est mort le 12 mars dernier à Copenhague, dans sa quarante-sixième année. Né le 11 septembre 1786 à Uelzen, petite ville du royaume de Hanôvre, il fit ses études musicales à Hambourg, chez le directeur de musique Schwencke, célèbre contrapuntiste. F. Kohlau a vécu vingt-trois ans à Copenhague où il était engagé comme compositeur et musicien de chambre de S. M. le roi de Danemarck, avec le titre de professeur. Il est à remarquer que Kuhlau était le *seul* musicien de chambre de S. M. Quant au titre de professeur, il n'appartient (en Danemarck) qu'à celui créé tel par le roi; un certain rang et une certaine considération y sont attachés.

F. Kuhlau était un excellent pianiste. Parmi le petit

nombre d'élèves qu'il a formés, on cite MM. Schwarz et Lüders, professeurs à Copenhague, et M. Gerson, amateur très distingué que nous avons vu à Paris.

Kuhlau avait joué la flûte dans sa jeunesse, ce qui explique comment il a pu composer pour cet instrument des ouvrages où se trouvent réunis un grand mérite d'invention et la connaissance parfaite des effets.

Les œuvres de ce compositeur sont au nombre de cent vingt-quatre; quelques-uns sont encore inédits. M. Farrenc, éditeur de musique à Paris (1), a gravé tout ce qu'il a trouvé de remarquable dans ces œuvres qui sont pour la plupart sa propriété exclusive en France. (Voir aux annonces la liste de ces ouvrages.)

L'opéra-comique vagabond.

Ce pauvre opéra-comique ! La nécessité l'a jeté dans les ordres, il s'est fait mendiant. Le voilà qui s'en va pieds nus et la corde au corps demandant piteusement *quelque grain pour subsister.* Mais il rentre plus souvent la besace vide que pleine, et alors il se ferait volontiers trapiste, ne fût-ce que pour se creuser sa fosse; car enfin le proverbe l'a dit, et le proverbe ne ment pas: comme on fait son lit, on se couche. A sa place, moi, je me ferais Saint-Simonien; on cire les bottes, on épluche les pommes de terre, je le veux bien; mais par cela même qu'on a épluché les pommes de terre, on les mange, et c'est quelque chose.

Après avoir soulagé la détresse d'un confrère en donnant à son bénéfice une représentation sur le théâtre du Palais-Royal, ces honnêtes jacobins, cordeliers, ou franciscains si l'on veut (ce sera moins séditieux), sont allés frapper à la porte de l'Ambigu, qui n'a de comique que son titre, et là ils ont essayé si le public à 3 francs était plus facile à amuser que celui à 6. Cette expérience faite, je ne sais à l'avantage de qui, ils s'en sont allés descendre dans le Cirque de Franconi, qui fait admirer en ce moment ses artistes quadrupèdes aux curieux de la province. Ils se proposent de donner plusieurs soirées pendant l'absence des possesseurs du lieu, et dimanche dernier *La Dame blanche* figurait sur l'affiche en très gros caractères. Je ne sais pas si l'éducation du public de Franconi est assez avancée pour préférer la musique de Boieldieu à celle de M. Sergent. La grosse caisse et le trombonne jouent un si grand rôle dans les œuvres du dernier que la flûte et le haut-bois du spirituel compositeur pourraient bien avoir tort. Et puis quelle mélodie pourrait remplacer, auprès de ce bon public, les coups de fusil, les canonnades et tout l'attirail guerrier des héros du Cirque? Quel parfum de sentiment lui vaudrait l'odeur de poudre qui le fait sauter sur son banc? Le pathétique, à la manière de M. Scribe, ne va guère à des gens accoutumés à assister à de sanglans combats.

Le moyen, je vous prie, d'émouvoir ceux qui ont frémi au sac d'une ville dont ils ont vu passer les habitans au fil de l'épée! Après le *Déluge*, je ne connais plus guère que la rencontre d'une comète avec le globe terrestre qui puisse causer de nouvelles émotions.

Mettons à part le sujet de la pièce et la pompe du spectacle. Où trouver un acteur dont la pantomime soit plus naturelle et plus vraie que celle du Phénix ou de l'Aboukir? Quel air noble! que ses manières sont distinguées! Enfin, il faut le dire, les vrais acteurs chez Franconi, ce sont ceux-ci.

Il résulte de toutes ces considérations (si l'on en croit la renommée) que rien de plus froid ne peut être imaginé que la représentation donnée dimanche dernier, par une partie des anciens acteurs de l'Opéra-Comique, au théâtre de Franconi.

Il y a au milieu de tout cela quelque chose de fort triste. C'est de voir que ce théâtre, la seule carrière ouverte aux compositeurs français, soit anéanti après une si longue prospérité. Beaucoup de gens se sont imaginés que la chute de l'Opéra-Comique serait un bien pour l'art, parce que, disaient-ils, les proportions de la musique y sont rétrécies et les moyens d'exécution médiocres. Je suis fort de l'avis que l'école française est, sous ces rapports, dans une grande infériorité à l'égard des écoles allemande et italienne. Je sais aussi qu'il y avait fort à faire pour rendre l'exécution supportable à l'Opéra-Comique. Mais jusqu'à ce que les nombreuses améliorations qui étaient indispensables eussent reçu leur exécution, l'Opéra-Comique était le seul moyen d'instruction qu'il y eût pour les départemens. Le Vaudeville l'a remplacé sur les théâtres de province. Je ne crois pas qu'on ait gagné au change.

Une société composée de quelques-uns des anciens acteurs du théâtre Ventadour s'est formée pour exploiter le genre de l'Opéra-Comique dans la salle des Nouveautés. Je ne crois pas que cette société soit de nature à répondre aux besoins de l'époque actuelle; car au lieu de prendre de plus grands développemens, on se propose d'y ramener l'ancien Opéra-Comique, la comédie à ariettes. S'il en est ainsi, nécessairement un nouveau théâtre s'ouvrira à côté de celui-ci; et c'est, je crois, le moyen le plus puissant d'amélioration. Le public ira là où il trouvera du plaisir, et ce sera la meilleure leçon pour celui qui n'aura pas satisfait aux conditions de succès voulues.

(1) Rue Saint-Marc, n. 21.

Nouvelles de Paris.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

GUILLAUME TELL. — Rentrée de Nourrit.

Depuis long-temps les amateurs de bonne musique n'avaient point entendu le chef-d'œuvre de Rossini; la représentation qui a été donnée de cet ouvrage mercredi dernier a été une fête pour eux par le plaisir que leur a fait éprouver cette belle composition et par celui que leur a procuré le chanteur, digne interprète des inspirations du génie.

Chaque fois que l'occasion se présente d'entendre la musique de *Guillaume Tell*, on ne peut s'empêcher de regretter que Rossini n'ait pas mieux choisi le libretto pour lequel il a écrit de si belles choses. Les Français en sont encore à ce point, que la musique seule, si belle qu'elle soit, ne suffit pas pour les satisfaire. Je sais tout ce qu'on peut dire à cet égard, et je ne suis pas des derniers à me plaindre qu'il en soit ainsi; mais enfin, pour obtenir des succès, il faut prendre les choses en l'état où elles sont. Ce soin, que Rossini ne pouvait peut-être pas prendre, il est au moins singulier que l'administration de l'Opéra ne l'ait point pris. Au reste, cette administration est maintenant jugée; quand on se souvient que le directeur de l'Opéra qui a précédé M. Véron a laissé écouler une année entière sans songer à fournir à Rossini le poème sur lequel il devait composer un nouvel ouvrage, il n'y a rien à ajouter à un pareil trait. Par suite de cette incurie, le grand artiste languit dans l'oisiveté depuis trois ans.

Les défauts révoltans des derniers actes de *Guillaume Tell* ont fait réduire cet ouvrage, et en ont fait disparaître une multitude de beautés du premier ordre; mais que de merveilleuses inspirations il reste encore dans ce qu'on a conservé! Quel coloris frais et varié dans tout le premier acte! Jamais compositeur n'a mieux réussi à donner à son ouvrage ce qu'on appelle la couleur locale. Et ce beau duo chanté par Nourrit et par Dabadie! et l'air de Mathilde dont le public n'a jamais compris la perfection! et le duo qui le suit! et ce trio, admirable conception d'expression dramatique! et cette grande scène qui finit le second acte, à quoi il ne manque pour produire l'effet le plus vif que de ne pas venir immédiatement après le trio et de n'être point la finale d'un acte! Voilà de ces beautés qui immortalisent un artiste, quel que soit le succès de son ouvrage.

Le climat brumeux de l'Angleterre n'a rien ôté à la fraicheur de la voix de Nourrit, et la mauvaise musique dont il a été abreuvé chez les enfans d'Albion n'a point eu de fâcheuse influence sur son goût ni sur sa chaleureuse exécution. Il est revenu ce qu'il était, c'est-à-dire le premier ténor de la première scène lyrique de l'Europe. On m'a dit qu'il souffrait d'une difficulté de respirer qu'on appelle vulgairement *point-de-côté;* je ne m'en suis point aperçu, tant il a mis de délicatesse, de pureté et en même temps d'énergie dans son chant.

L'exécution a été généralement bonne de la part des acteurs, des choristes et de l'orchestre. Je signalerai cependant aux cors qui jouent un assez grand rôle dans les deux premiers actes bon nombre de fautes qu'ils ont faites, soit sous le rapport de l'attaque des sons, soit sous celui de la mesure.

— On doit mettre en vente à la librairie de M. Paulin, place de la Bourse, et à l'*Agence générale de la Musique*, rue du Helder, n° 13, dans les premiers jours de la semaine prochaine, un volume in-12 qui a pour titre: *Histoire de la Musique oar M. Cook Stafford, traduite de l'anglais pav Mme Adèle Fétis, avec des notes, des corrections et des additions par M. Fétis.* Cet ouvrage est un résumé assez complet de l'histoire d'un art dont tout le monde s'occupe aujourd'hui; les amateurs y puiseront des notices suffisantes des révolutions de cet art dans les diverses parties du monde et jusqu'à l'époque actuelle. Nous donnerons une analyse de ce volume dans un de nos numéros prochains.

— Nous avons dernièrement entretenu nos lecteurs d'un plan proposé par M. Choron pour dérober et rendre invisible aux spectateurs l'orchestre de nos théâtres lyriques sans atténuer l'effet de l'exécution. D'après les observations de quelques-uns de nos plus célèbres compositeurs, l'auteur a fait à son plan des modifications importantes et des rectifications qui les mettent à l'abri de toute critique. Ce plan ainsi amendé a été présenté par l'auteur aux administrateurs et aux premiers artistes de l'un de nos principaux théâtres lyriques, à qui il a paru offrir de grands avantages et qui l'ont jugé digne d'un essai régulier; cet essai ne tardera pas à avoir lieu. Nous en informerons le public, et nous nous empresserons de lui en faire connaître les résultats dont nous serons probablement appelés à juger par nous-mêmes.

Nous profitons de cette occasion pour annoncer au public que M. Choron, frappé des inconvéniens que présentent pour l'exécution de la musique la plupart des édifices destinés essentiellement ou accidentellement aux usages de cet art, s'occupe d'un corps de recherches sur ce qu'il appelle l'*Architecture musicale*, dans laquelle il propose les moyens de donner à ces édifices les dispositions les plus favorables à cet objet sans nuire aux autres conditions de leur construction. Les connaissances que M. Choron, ancien chef de brigade à l'Ecole polytech-

nique et élève particulier du célèbre Monge, possède en géométrie, en physique et en architecture, son extrême facilité d'invention et les excellens avis dont il s'entoure sont un sûr garant du succès de ses recherches. Nous donnerons prochainement de plus amples détails sur cet objet.

— Les suites du concours de composition musicale de l'Institut ont été funestes cette année, car le jeune Lagrave y a trouvé la mort. Doué de l'imagination la plus brillante et la plus originale, ce jeune artiste, élève de MM. Berton et Fétis, était vraisemblablement destiné à faire un jour la gloire de l'école française. Des quatuors, des symphonies qu'il avait fait entendre avaient donné de lui cette opinion à ceux qui les avaient entendus. L'année dernière il avait obtenu un premier second prix à l'Institut. Tout semblait présager son triomphe au concours de cette année; mais le premier prix a été adjugé jeudi dernier à M. Thomas, élève de M. Lesueur, par la section de musique. Ému à l'excès par ce jugement qui renversait ses espérances, Lagrave fut frappé d'une attaque de nerfs si violente qu'elle a causé sa mort. Ce cruel événement n'est pas seulement douloureux pour sa famille et ses amis, elle enlève à la France un artiste qui l'aurait honorée.

M. Elwart, qui avait aussi obtenu un second prix l'année dernière, a été mis hors de concours parce qu'il avait fait quelques changemens aux vers de la cantate; certes, il avait tort! des vers académiques ne sauraient être trop respectés.

Deux mentions honorables ont été accordées, l'une à M. Alkan, élève de M. Zimmerman, l'autre à M. Boisselot, élève de MM. Lesueur et Fétis.

Nouvelles des Départemens.

Perpignan. Il faut remonter à peu d'années pour assister à l'établissement du peu de sociétés philharmoniques qu'il y a en France. Et qu'il nous soit permis de dire que la *Revue Musicale* n'a pas peu contribué à ce progrès. Elle a constamment provoqué la création des établissemens de ce genre comme devant répandre dans les départemens le goût de la musique. Au nombre des associations qui se distinguent par leur zèle et leur amour pour l'art, il faut citer la Société lyrique de Perpignan, dont les travaux ont exercé une heureuse influence non-seulement dans la ville même, mais aussi dans le département. L'instruction est un bien contagieux qui se répand par la communication.

La Société lyrique de Perpignan a donné dernièrement deux concerts. L'un a eu lieu le 21 mai au bénéfice des pauvres. Les ouvertures de la *Muette de Portici* et du *Dernier jour de Missolonghi* ont ouvert la première et la deuxième partie. Un air de *Zampa* chanté par M. Pepratx, et un autre de *Freyschütz* chanté par Mme Bouche, un concerto de Kalkbrenner exécuté par M. Cadine, premier prix du Conservatoire, et un solo de flûte joué par M. Anselme, chef de musique du 27e de ligne, ont été surtout remarqués.

Un autre concert a eu lieu le 24 juin. On y a exécuté une ouverture-symphonie de M. Ancessy fils, qui n'est pas sans mérite, et l'ouverture de *Zampa*. Certes on peut imaginer une exécution plus parfaite que celle des membres de la Société lyrique, car on ne peut raisonnablement exiger d'amateurs et la perfection et l'ensemble qu'apportent dans leur jeu des artistes consommés. Cependant il est juste de dire que dans de petites proportions l'exécution des membres de la Société lyrique est très satisfaisante sous le rapport de l'ensemble et des nuances.

Nouvelles étrangères.

Robert le Diable a été représenté pour la première fois à Berlin, le 20 juin, au milieu d'une affluence incroyable d'auditeurs. Le succès n'a pas été un instant douteux et le suffrage des compatriotes de l'auteur s'est accordé tout-à-fait avec celui des Parisiens sur le mérite des différens morceaux. Ainsi, le chœur des chevaliers, l'air d'Alice, tout le troisième et le cinquième acte, surtout l'admirable trio qui amène le dénouement, ont produit le plus d'effet. Le roi de Prusse a pris le plus grand intérêt à la représentation de cet ouvrage, et il avait assisté la veille à la répétition qui avait duré quatre heures. M. Meyerbeer, qui était allé à Berlin pour diriger lui-même l'exécution de son œuvre, et Mlle Taglioni ont été appelés par le public sur la scène. Mlle Taglioni, qui n'a pu danser que dans cette première représentation, est partie la nuit suivante pour Londres. Il paraît que l'exécution de l'opéra a été fort bonne. Le ténor Bader remplissait le rôle de Robert; Blume, celui de Bertram; Mantius, Raimbaut; et Mlle Schœtzel, Alice.

Instrumens.

M. Lacoux, facteur d'instrumens à cordes, nous prie d'insérer la lettre suivante qu'il a reçue de Paganini.

Paris, 19 juin 1832.

Monsieur,

Je suis heureux d'avoir à rendre justice à un des plus

habiles auteurs d'instrumens à cordes de l'époque. Les violons que vous avez bien voulu m'envoyer ont un son que je ne crains pas de comparer à celui des anciens violons de Crémone; et il ne manquerait à vos instrumens que le fameux vernis, dont on a malheureusement perdu la tradition, pour s'y méprendre dans la comparaison avec ceux que je viens de citer.

C'était à un homme de mérite comme vous qu'il appartenait de faire revivre le talent des anciens.

Je joins mes suffrages à ceux dont l'art vous est redevable.

Veuillez agréer les sincères complimens que je me plais à rendre à un mérite aussi distingué que le vôtre.

NICOLO PAGANINI.

Bulletin d'Annonces.

Catalogue des œuvres de FRÉDÉRIC KUHLAU, *publiés par* A. FARRENC, *éditeur de musique, rue Saint-Marc, n° 21, à Paris.*

Op. 6. Sonatine pour piano avec accomp. de violon, *ad lib.* — 6 fr.
10. Trois duos pour deux flûtes. — 9 fr.
13. Trois trios pour trois flûtes. — 9 fr.
32. Grand quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle. — 12 fr.
33. Grand duo pour piano et violon, dédié à Spohr. — 7 fr. 50.
— *Le même*, pour piano et flûte, arrangé par Camus. — 7 fr. 50.
38. Trois fantaisies pour flûte seule, n°s 1, 2, 3. — Chaq.: 4 fr. 50.
39. Trois grands duos pour deux flûtes, déd. à Fürstenau. — 12 f.
40. Trois rondeaux faciles pour piano. — 4 fr. 50.
41. Six rondeaux faciles pour piano, liv. 1, 2. — Chaq.: 4 fr. 50.
50. Grand quatuor pour piano, violon, alto et violonc. — 15 fr.
51. Trois grands quintettes pour flûte, violon, deux altos et violoncelle. — Chaque: 9 fr.
56. Trois rondeaux faciles pour piano sur des thèmes de Figaro; n°s 1, 2, 3. — Chaque: 4 fr. 50.
57. Trois grands solos pour flûte avec accompagnement de piano; *ad libit.* — Chaque: 7 fr. 50.
— *Les mêmes*, pour flûte seule. — Chaque: 5 fr.
58. Variat. pour piano à 4 mains sur la prière d'Otello. — 5 fr.
63. Variations concertantes pour piano et flûte sur un thème d'Eurianthe. — 7 fr. 50.
64. Grand duo pour piano et flûte. — 9 fr.
68. Six divertissemens pour flûte seule, liv. 1, 2. — Chaq.: 6 fr.
69. Duo brillant pour piano et flûte. — 7 fr. 50.
70. Trois rond. faciles pour piano à 4 mains. — Chaq.: 4 fr. 50.
71. Grand duo concertant pour piano et flûte. — 9 fr.
72. Variations pour piano à quatre mains sur la chanson de Beethoven: *Herz mein herz was soll das geben!* — 7 fr. 50.
73. Trois rondeaux brill. pour piano solo. N° 1, ronde de *la Neige*; n° 2, thème du *Barbier*; n° 3, thème de *la Pie voleuse*. — Chaque: 5 fr.
75. Variations pour piano à 4 mains sur la chanson de Beethoven: *Wachtelschlag.* — 7 fr. 50.
76. Variations pour piano à 4 mains sur la chanson de Beethoven: *Lebensgluck.* — 7 fr. 50.
77. Variations pour piano à 4 mains sur la chanson de Beethoven: *Sehnsucht.* — 6 fr.
79. Trois duos pour piano et violon. — Chaque: 7 fr. 50.
80. Trois duos pour deux flûtes. — 9 fr.
81. Trois duos *id.* — 9 fr.
83. Trois duos concertans pour piano et flûte. — Chaq.: 7 fr. 50.
86. Trois grands trios pour trois flûtes. — Chaque: 7 fr. 50.
88. Quatre sonatines pour piano avec violon, *ad libitum*. Liv. 1, 2. — Chaque: 6 fr.
88. Quatre rondeaux mignons pour piano solo extraits des sonatines, liv. 1, 2. — Chaque: 3 fr. 50.
91. Variations pour piano sur un air suédois. — 6 fr.
92. Les charmes de Copenhague, fantaisie et variations pour piano solo. — 7 fr. 50.
93. Fantaisie sur des airs suédois pour piano solo. — 7 fr. 50.
94. Var. pour piano et flûte sur un air du *Colporteur*. — 7 fr. 50.
95. Trois fantaisies pour flûte avec accompagnement de piano; *ad libitum*. N°s 1, 2, 3, à 4 fr. 50.
95. *Les mêmes*, réunies pour flûte seule. — 7 fr. 50.
98. Introduction et rondeau pour piano et flûte sur un thème du *Colporteur*. — 6 fr.
99. Variations concertantes pour piano et flûte sur un thème du *Colporteur*. — 6 fr.
101. Variations concertantes pour piano et flûte sur un duo de *Jessonda*. — 7 fr. 50.
102. Trois duos pour deux flûtes. — 10 fr.
103. Grand quatuor pour quatre flûtes. — 9 fr.
104. Variations pour flûte avec accompagnement de piano sur un air écossais. — 5 fr.
105. *Id.*, sur un air irlandais. — 5 fr.
108. Grand quatuor pour piano, violon, alto et violonc. — 15 fr.
109. Trois rondeaux brillans pour piano seul: n° 1, *le Petit Tambour*; n° 2, thème de *Sémiramis*; n° 3, thème allemand. Chaque: 5 fr.
110. Trois duos concertans pour piano et flûte. — Chaque: 7 fr. 50.
111. Trois rondeaux brillans et faciles pour piano à 4 mains: n° 1, thème autrichien; n° 2, air militaire anglais; n° 3, galopade hongroise. — Chaque: 7 fr. 50.
112. Trois airs variés brillans pour piano: n° 1, cavatine du *Pirate*; n° 2, mélodie autrichienne; n° 3, thème de Hummel. — Chaque: 5 fr.
113. Trois rondeaux pour piano: n° 1, thème de *Ricciardo*; n° 2, polonaise de *Tancrède*; n° 3, thème de *Joconde*. — Ch.: 5 f.
114. Trois airs variés pour piano à 4 mains: n° 1, air des *Fées*; n° 2, *Non più andrai*; n° 3, air suisse. — Chaq.: 7 fr. 50.
117. Trois rondeaux sur des chansons allemandes de Beethoven; n°s 1, 2, 3. — Chaque: 3 fr. 50.
118. Trois rondeaux caractéristiques pour piano: n° 1, à la napolitaine; n° 2, à la française; n° 3, à la vénitienne. — 5 fr.
119. Trio concertans pour piano et deux flûtes.
120. *La Legèreté*, rondeau brillant pour piano, sur un motif favori de Paganini. — 7 fr. 50.
121. *La Clochette*, rondeau brillant pour piano, sur un motif favori de Paganini. — 7 fr. 50.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIe ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 25.

Condit. de l'Abonnem.		
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **SAMEDI** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 21 JUILLET 1832.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

RECHERCHES

SUR LA MUSIQUE DES ROIS DE FRANCE ET DE QUELQUES PRINCES,

Depuis Philippe-le-Bel (1285) jusqu'à la fin du règne de Louis XIV.

Premier article.

Quelques passages des écrits de Tinctoris sur la musique, et de la *Practica Musica* d'Hermann Fink, nous fournissent à peu près les seuls renseignemens que nous ayons sur quelques musiciens français du quinzième siècle. Les manuscrits que possèdent les bibliothèques de Paris ne nous font connaître que les noms de quelques troubadours ou trouvères, sorte de chanteurs qui, à l'exception de Adam-de-Le-Hale et de Guillaume de Machault, n'ont laissé que des pièces à une voix. Quant à la constitution de la chapelle des rois de France et à la musique de chambre de ces princes, on n'a pas su jusqu'ici en quoi elles consistaient, et d'ailleurs on n'a eu aucun renseignement sur la musique française antérieurement au quinzième siècle. Des découvertes récentes qu'un hasard heureux m'a fait faire parmi les manuscrits de la bibliothèque du roi et dans les archives du royaume me permettent de donner aujourd'hui sur ces objets des détails neufs et qui me semblent remplis d'intérêt. Je les ai puisés dans des extraits d'ordonnances sur les maisons des rois, reines, enfans de France, et dans des comptes de dépenses. Trois volumes (cotés F, 540 du supplément) formés de dépouillemens de ces comptes, d'après des rouleaux de parchemin, vers le milieu du règne de Louis XIV, et quelques comptes particuliers répandus en divers autres manuscrits, m'ont fourni à ce sujet des documens précieux qui me donnent les moyens de remonter jusqu'au règne de Philippe-le-Bel.

On sait que ce prince, fils de Philippe-le-Hardi et petit-fils de Saint-Louis, succéda à son père et monta sur le trône en 1285. Il paraît avoir été le premier qui ait eu à son service des *chantres à déchant*, c'est-à-dire qui chantaient dans la chapelle royale en harmonie à trois et à quatre parties; jusque-là on n'aperçoit dans cette chapelle que des *chantres à plain-chant*. Ce fait coïncide avec l'époque des premiers essais de musique régulière à trois parties que nous trouvons dans les manuscrits. On sait en effet que les morceaux les plus anciens de ce genre de musique, connus jusqu'ici, sont les motets et les chansons d'Adam-de-Le-Hale, dont j'ai publié un *specimen* dans le premier volume de la *Revue musicale*. J'ai fait voir, dans l'article que j'ai donné sur ces ouvrages et sur le musicien qui en est l'auteur, qu'ils ont dû être écrits vers 1280. Quoi qu'il en soit, dans une première *ordonnance de l'ostel* (hôtel) *de Philippe IVme, dict Le Bel*, datée de 1285, on trouve les noms des trois premiers chantres à déchant, auxquels on donnait le titre de *clercs de la chapelle:* ces noms sont ceux de Thomas de Beis, Jehan de La Fontaine, et Raoul de Maante. Il paraît, dans une autre ordonnance de l'*ostel*, datée de 1313, que ces clercs avaient alors cessé de vivre, ou qu'ils avaient quitté la chapelle du roi, car on trouve dans cette ordonnance trois autres chantres à déchant nommés Jehan Belin, Thomas de Corbolio et Robert de Charancies.

Le 29 novembre 1314, Louis X, dit *le Hutin*, succéda à son père Philippe-le-Bel. L'année suivante il donna une ordonnance sur la composition et les gages des officiers domestiques de son hôtel, datée de Sezanne et de Meaux, *la semaine après la Saint-Loys.* On voit par cette ordonnance que Thomas de Corbolio et Robert de Charancies étaient devenus *chapelains*, c'est-à-dire premiers chantres à déchant, et que les trois clercs de la chapelle étaient Robert de Pissiaco, Jehan Le Cauchois et Robert de Poissy.

A l'égard de ces noms, il est nécessaire de faire ici une remarque qui s'applique à beaucoup d'autres qu'on

verra par la suite ; la voici. Dans les douzième, treizième et quatorzième siècles, et quelquefois encore dans les quinzième et seizième, les individus ne se désignaient que par leur noms de baptême, auxquels on joignait, pour plus de clarté, l'indication du lieu de la naissance ou quelque sobriquet. Ainsi Thomas de Corbolio était Thomas, né à Corbeil (en latin *Corbolium*) ; Robert de Charancies était Robert, né au village de Charancies (1); Robert de Pissiaco était Robert, né à Poissy (en latin *Pissiacum*); Jehan Le Cauchois était Jean, du pays de Caux; enfin Robert de Poissy était Robert, né à Poissy. Deux clercs de la chapelle, comme on voit ici, se nommaient *Robert* et étaient nés à Poissy; on désignait l'un par le nom latin du lieu de sa naissance, et l'autre par le nom français.

Louis X paraît avoir aimé la musique plus que ses prédécesseurs, car il est le premier roi de France qui ait eu des joueurs d'instrumens parmi les domestiques de sa maison. Les autres rois n'avaient eu jusque-là, comme les principaux seigneurs de la cour, d'autre musique que celle des musiciens ambulans. Dans l'ordonnance de 1315 qui vient d'être citée, on trouve un chapitre pour les *ménestrels*, avec les noms de ces musiciens et l'indication des instrumens dont ils jouaient. C'étaient Jehannot, trompeur (joueur de trompe), Ernault, trompeur (*idem*), Michelet (joueur) de naquarres, Le Borne (joueur) de psaltérion, Huré, et Robert, roi des ménétriers. A la suite de ces noms se trouve la note suivante, relative aux avantages accordés aux ménestrels : *Chacun une provende* (une fourniture d'avoine et de foin pour un cheval) *et pour toutes aultres choses ara XIII deniers parisis par jour.* Le denier parisis valait en 1315 un peu plus de 22 c., en sorte que les appointemens de chaque musicien étaient de 2 fr. 89 c. environ par jour, outre l'entretien de son cheval (2).

Des éclaircissemens sont nécessaires sur la liste de musiciens qu'on vient de voir et sur les instrumens dont ils se servaient.

(1) Il y a en France deux villages de ce nom, l'un dans le département de la Moselle, arrondissement de Briey, l'autre dans le Jura, arrondissement de Poligny.

(2) Pour évaluer, par approximation, l'importance des appointemens des musiciens de la chambre du roi, portés comme on vient de le voir à 2 fr. 89 c. environ, il faut savoir qu'à l'époque dont il s'agit le sétier de blé, mesure de Paris, valait à peu près 6 fr. de notre monnaie, un chapon gras coûtait 8 deniers, c'est-à-dire environ 1 fr. 60 c.; le cent d'œufs, 10 deniers ou 2 fr.; le vin, environ 2 deniers la pinte de Paris; un poulet 3 deniers, c'est-à-dire à peu près le quart du revenu d'un musicien de la chambre. Au reste, il y avait alors une grande variation dans la valeur réelle des monnaies, et conséquemment dans le prix des denrées.

Il est remarquable d'abord qu'on y trouve un roi des ménestrels, nommé Robert, qui avait été inconnu jusqu'ici, et qui a été vraisemblablement le successeur de *Jean Charmillon*, lequel a été élu roi des ménestrels de la ville de Troyes, en 1295, sous Philippe-le-Bel, et qui est le plus ancien roi de cette corporation qu'on connaisse aujourd'hui. Ce Robert paraît avoir été le même que *Robert Petit*, roi des ménétriers au service de Charles IV, dont il sera parlé plus loin.

Les deux trompeurs Jehannot et Ernault étaient des joueurs de *trompe* et non de trompette, comme on pourrait le croire : ces deux instrumens étaient différens. La trompe était la trompette longue que les Grecs désignaient sous le nom de *strombos ;* quant à la trompette proprement dite, on l'appelait dans la langue romane *bosine, busine, buisine* et *bucine*, noms qui viennent évidemment du mot latin *buccina.* Plusieurs passages des poètes français des douzième, treizième et quatorzième siècles démontrent qu'on ne prenait pas l'un de ces instrumens pour l'autre. En voici un tiré du poème du *Tournoiement* d'*Ante-Christ*, par Huon de Méry, l'un des plus anciens monumens de la poésie française :

> Mainte *bosine* et mainte *trompe*
> Fait sonner pur s'ost assembler,
> Si, qu'il faisait terre trambler (3).

Michelet de Naquarres, c'est-à-dire joueur de nacaires ou de naquaires, était un timbalier. Quelques auteurs ont cru que les *naquaires* étaient des trompettes : leur erreur est évidente. Ce mot vient de l'arabe *naqârah*, qui signifie timbale, et qui a pour étymologie *naqr*, bruit (4). Dans son histoire de Saint-Louis, Joinville cite les nacaires comme des instrumens bruyans : « A la « porte de la Héberge le (du) soudanc, estaient logiez « en une petite tente les portiers, le soudanc et ses mé- « nestriers qui avaient cors sarrazinois, et tabours et « *nacaires*, et faisaient tel noise (bruit) au poinct du jour « et à l'anuitier (à la nuit tombante), que ceulz qui es- « taient delez eulz (auprès d'eux) ne povoient entendre « l'un l'autre. »

Le Borne jouait du psaltérion. Le psaltérion, appelé par les écrivains français du moyen-âge *psaltère, saltérion* et *salteire*, est originaire de l'Orient ; mais d'anciens monumens démontrent qu'il était en usage parmi les musiciens d'Europe long-temps avant que les croisades n'eussent fait connaître à ceux-ci quelques-uns des instrumens des Arabes et la manière d'en jouer. Le *psalté-*

(3) Manuscrits de la Biblioth. du roi, fonds de l'église de Paris, N. 5, f° 218.

(4) Voyez Wachter, Glossar. German. voc. *Nacaria.*

rion, tel qu'on le voit représenté dans les manuscrits, est une caisse sonore dont la forme est à peu près celle d'un Δ, sur laquelle un certain nombre de cordes sont tendues par des chevilles. A l'égard de la manière d'en jouer, il paraît certain qu'elle n'a pas toujours été la même, car dans le troisième volume des *Monumens français* inédits de M. Willemin, on trouve une miniature tirée d'un manuscrit du dixième siècle où le psaltérinn est pincé avec une plume; mais dans tous les manuscrits postérieurs au douzième siècle, et surtout dans ceux du quatorzième, cet instrument est joué avec des baguettes un peu courbées, à la manière des Orientaux. Il y a lieu de croire que cette dernière manière de jouer du psaltérion avait été introduite dans l'Occident par les croisés (1).

Il ne peut y avoir de doute sur l'instrument qui était joué par Robert, le roi des ménétriers; les musiciens revêtus de cette dignité jouèrent toujours de la vielle ou viole, qu'on appelait aussi rubelle ou rubebbe, en raison de ses dimensions plus ou moins grandes. On peut voir sur ces deux instrumens les détails qui ont été donnés par Perne dans le deuxième volume de la *Revue musicale*, d'après un manuscrit du traité sur la musique de Jérôme de Moravie. C'est de l'instrument que jouaient les rois des ménétriers que leur est venu plus tard le nom de *roi des violons*.

Le manuscrit d'où j'ai tiré les renseignemens qu'on vient de voir n'indique pas quel était l'instrument dont se servait Huré, le sixième musicien; mais il est vraisemblable que cet instrument était la *harpe*, car on ne voit guère de description de concert parmi les poètes des treizième et quatorzième siècles où cet instrument ne tienne sa place, et on le trouve dans la plupart des miniatures des manuscrits qui représentent des instrumens de musique. Dans le roman de la Rose on lit ce passage :

Car, dieu merci, bien forgier say
Si vous de bien que plus chieray,
Mes deux martelets et m'escharpe
Que ma *citole* ne ma harpe.

Dans le *Lucidaire :*

On le voioit esbanoier,
En estrumens oïr, soner,
Psaltère, harpes et vieles
Et giges et chifonie beles.

(1) Je donnerai des renseignemens plus précis sur ce sujet lorsque je publierai un travail étendu que j'ai préparé sur les instrumens du moyen âge.

Guillaume de Machault dit aussi dans son *dict de la harpe :*

Mais la harpe qui tout instrument passe,
Quant sagement bien en joue et compasse,
A la harpe partout telle renommée
Qu'autre douceur à li n'est comparée.

On pourrait multiplier les citations du même genre pour prouver que la harpe était un instrument nécessaire dans les concerts à l'époque dont il s'agit; mais celles-ci me paraissent suffisantes.

Il résulte de ce qu'on vient de lire que la musique de la chambre de Louis-le-Hutin était composée d'une viole, d'un psaltérion, d'une harpe, de deux trompes et de deux timbales.

On sait que Jean Ier, fils posthume de Louis-le-Hutin, ne vécut que huit jours, étant né le 15 novembre 1316, et étant mort le 23 du même mois. Son oncle, Philippe V, dit *le Long*, lui succéda. Il paraît que ce prince n'aimait pas la musique, car on ne trouve pas de ménestrels dans l'état de sa maison; mais par l'ordonnance en date du 10 juillet 1319, relative à l'organisation de la maison de la reine, on voit que cette princesse avait deux musiciens attachés à sa personne qui mangeaient à la cour, et que les autres ménestrels qu'on joignait à ceux-là n'étaient point commensaux du palais. Voici les termes de cette ordonnance :

« Des menestreux il n'aura à court (à la cour) que 2 « sellement lesquiex le roy enuoy en la guere par let- « tres, et les autres menestrieux ne prenront rien à « court. »

Charles de France, comte de La Marche, troisième fils de Philippe-le-Bel, qui succéda à son frère Philippe-le-Long en 1322, aimait beaucoup la musique. On voit par un état de sa maison, daté de 1321, qu'il avait dès-lors trois ménestrels à son service, et que ces musiciens s'appelaient Thevenin, Estienne Varroquier et Jehannot Varroquier. Il paraît, d'après un compte de 1326 dont il sera parlé plus tard, que ces musiciens étaient frères ou du moins parens, car dans ce dernier compte Thevenin est appelé Thevenin Varroquier.

Lors de l'avénement de ce prince au trône, sous le nom de Charles IV, il réunit ses menestrels avec quelquelques-uns de ceux qui avaient été au service de Louis-le-Hutin, et en porta le nombre à neuf. Les noms de ces musiciens ont été conservés dans un compte de dépense de la maison du roi dressé le 7 janvier 1322, par Radulphe de Paris, maître des deniers de la chambre : c'étaient 1° Robert Petit, roi des ménétriers (le même dont il a été parlé précédemment), 2° Thonnet, 3° Jean de Senonne, 4° Estienne Varroquier, 5° Michelet, joueur

de naquarres (cité précédemment), 6° Robin de Gauron, 7° Ingletus, 8° Arnold, trompeur (probablement le même qu'Ernault en 1315), 9° Guillot, trompeur.

Chacun de ces musiciens avait de gages 50 sous parisis, qui, d'après la diminution de la valeur des monnaies depuis le 1er mars 1317, à raison de 17 centimes le denier parisis, et de 2 francs 10 centimes le sou parisis, faisaient une somme de 105 francs de notre monnaie. Le manuscrit n'indique pas si cette somme était mensuelle ou annuelle, mais il y a tout lieu de croire qu'elle était mensuelle, car d'après le calcul de ce qui était alloué aux ménestrels par l'ordonnance de 1315, ceux-ci devaient recevoir environ 82 francs par mois, et de plus avaient l'entretien de leur cheval aux frais de la cour. Dans cette dernière ordonnance de 1322, il n'est point parlé de l'entretien des chevaux, ce qui peut faire croire qu'il avait été laissé à la charge des musiciens, et ce qui égalise à peu près le revenu des musiciens aux deux époques, et le porte à 1160 francs de notre monnaie par an, ou à peu près.

Fétis.

(La suite à l'un des numéros prochains.)

COURS

de Philosophie musicale et d'Histoire de la Musique, par M. Fétis.

Huitième et dernière leçon.

L'objet de cette dernière leçon était d'une haute importance, car le professeur avait à démontrer la réalité de cet ordre *omnitonique* de mélodie et d'harmonie, dont il avait indiqué l'existence dans la leçon précédente : c'est ce qu'il a fait de manière à convaincre tout son auditoire. Malheureusement, il ne nous est pas possible de présenter ici le développement qu'il a donné à sa théorie, car ce développement nous entraînerait au-delà des bornes de ce journal; encore moins pouvons-nous le suivre dans l'analyse qu'il a faite de morceaux de musique de différentes époques pour démontrer la nécessité de la classification des produits de l'art en quatre ordres de tonalité, savoir : l'*unitonique*, le *transitonique*, le *pluritonique* et l'*omnitonique*. Ces analyses ne peuvent devenir sensibles que par la vue ou l'audition d'exemples trop étendus pour trouver place ici. Nous devons donc nous borner à présenter à nos lecteurs un court aperçu de cette leçon importante, qui est destinée à trouver sa place dans un ouvrage spécial sur la théorie et l'histoire de la musique.

L'ordre unitonique, dit M. Fétis, a pour base la tonalité du plain-chant dans laquelle les tons ont des limites, une dominante et une finale déterminée, mais non un caractère tellement décidé que l'oreille en puisse saisir les différences. Il suit de là que la manifestation de changemens de tons qu'on remarque parfois dans les pièces de musique établies sur le plain-chant ne se présente jamais à l'oreille que comme des faits accomplis, dont elle n'a aperçu ni l'origine ni la nécessité. Dans ce genre de musique l'acte de cadence, la conclusion, peut être suspendu aussi long-temps que le veut le compositeur sans que l'auditoire en sente le besoin. Deux choses seulement préoccupent celui-ci; l'une est la convenance harmonique des successions; l'autre, les formes d'imitation sans lesquelles il n'y aurait pas de variété passible. Les qualités de ce genre de musique ne sont pas moins réelles; elles ne sont pas moins dignes de l'admiration des hommes éclairés quand c'est un artiste de génie qui les fait ressortir. Ces qualités sont celles de la douceur, du calme, de la majesté, du sentiment religieux; elles brillent au plus haut degré dans les œuvres de Palestrina; mais pour bien juger du mérite des ouvrages de ce grand musicien, il n'y faut point chercher autre chose que ce qui était à sa disposition dans l'ordre de tonalité qu'il employait : la pensée du compositeur a dû se formuler d'après cet ordre. Pour rendre sensibles ses idées sur ce sujet, M. Fétis fait entendre un fragment de la messe *Iste confessor* de Palestrina, et analyse ce morceau.

Passant ensuite à l'ordre *transitonique* créé par l'harmonie de la dominante, il fait voir que cet ordre a plusieurs qualités qui en sont inséparables et qui le distinguent essentiellement de l'ordre unitonique, savoir, l'aspect déterminé des tons, la nécessité de l'acte de cadence ou de la modulation à défaut de celle-ci, et l'expression passionnée. Si simples que soient la mélodie et l'harmonie qui l'accompagne, dit-il, quand elles ont pour base l'ordre transitonique, l'oreille n'a jamais le moindre doute sur le ton, et n'est point dans le vague qui résulte pour elle de l'ordre unitonique. Le rapport du quatrième degré avec la note sensible lève tous ses doutes à cet égard. La conscience du ton est donc une des conditions nécessaires de l'ordre transitonique. Il démontre jusqu'à l'évidence la vérité de cette assertion en faisant entendre le thème d'une andante en *fa* et en *six-huit* d'un quatuor tiré de l'œuvre 10e de Mozart. A l'égard des qualités d'expressions résultantes de l'ordre transitonique, le professeur fait voir par un passage de l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck (*Brillant auteur de la lumière*) que l'accent passionné est toujours le produit de l'accord transitonique, c'est-à-dire de l'accord qui

détermine le changement de ton définitif ou accidentel. Quelles que fussent les qualités du génie de Gluck, dit-il, il lui aurait été impossible de trouver rien d'équivalent à ces accens, s'il n'avait eu à sa disposition cet ordre transitonique qui lui a procuré tous ses beaux effets; et cela confirme cette assertion que j'ai faite en commençant ma leçon que la pensée du compositeur se formule nécessairement en raison de l'état où se trouve l'art au moment où il écrit, à moins qu'il n'y introduise lui-même une nouveauté radicale de tonalité, ce qui n'a eu lieu qu'à trois époques depuis le septième siècle.

Dans les effets d'unisson, dit M. Fétis, quelques compositeurs d'un grand mérite et particulièrement Haydn ont employé avec avantage le système unitonique par la simplicité des rentrées dans le ton principal dont ils s'étaient éloignés. Il fait entendre un exemple remarquable de ce moyen employé par Haydn dans un de ses quatuors, et en tire cette conséquence que la création de l'ordre transitonique n'a pas rendu nécessaire l'abandon du système précédent, et que celui-ci peut être quelquefois utilisé par ses oppositions avec la tonalité moderne.

Le troisième ordre de tonalité, c'est-à-dire celui dans lequel la substitution d'une note à une autre et l'altération momentanée d'un intervalle d'un accord affaiblit le sentiment du ton primitif en créant des affinités diverses avec d'autres tons, cette troisième tonalité, que M. Fétis appelle *ordre pluritonique*, devient ensuite l'objet de ses analyses. Dans la leçon précédente, il avait exposé la théorie de ce système de tonalité; il en fait voir l'application dans celle-ci, et choisit pour sujet de ses analyses l'andante du quatuor en *ut* de l'œuvre 10me de Mozart. L'un des effets nécessaires de cet ordre de tonalité, dit-il, est de permettre au compositeur d'accompagner la même phrase de plusieurs harmonies différentes qui ont des affinités diverses avec plusieurs tons, de varier ces harmonies suivant sa fantaisie, ou de choisir celle qui a le plus d'analogie avec sa pensée. Il rend cette proposition évidente en dépouillant le morceau de Mozart de l'harmonie passionnée que ce compositeur y a placée, et lui substituant une harmonie tirée de l'ordre transitonique, la seule, dit-il, qui eût pu être trouvée si l'ordre pluritonique n'eût existé.

La conséquence nécessaire de cette faculté de varier l'harmonie d'une même mélodie est de multiplier les causes de sensations; car, par cela même que chaque note d'une phrase a plusieurs affinités, sa résolution est moins prévue, et l'effet de celle-ci devient plus vif. On sait en effet que le plaisir ou la douleur, produits de la sensation, acquièrent d'autant plus d'intensité que l'on en a moins le pressentiment. En suivant le même principe jusqu'à ses dernières limites, on arrive à l'énoncé de ce problème: *Une note étant donnée, trouver des successions harmoniques telles que cette note puisse se résoudre dans tous les tons.* La solution de ce problème a pour effet de multiplier à l'infini les rapports des sons aux diverses tonalités, et conséquemment d'étendre autant que possible le cercle des sensations d'affinités sonores. Cette solution peut s'obtenir de diverses manières, mais toujours d'après le même principe qui consiste à affaiblir par la multiplicité des tendances le sentiment de la tonalité primitive, et même à l'anéantir complètement. L'un des premiers moyens est l'emploi de l'unisson qui, en se prolongeant, finit par faire oublier les affinités harmoniques, et prépare l'oreille à des successions de tons absolument étrangers l'un à l'autre. M. Fétis cite un adagio d'un quatuor de Haydn où ce moyen est employé de la manière la plus heureuse. Un autre exemple, tiré de l'introduction de la symphonie en *si* ♭ de Beethoven, lui sert à démontrer la possibilité de passer à des tons sans analogie au moyen de l'unisson auquel le compositeur attribue par abstraction une affinité enharmonique.

Le second mode de résolution du problème réside dans l'harmonie consonnante, et se fait par l'affinité d'une phrase avec plusieurs tons et plusieurs modes. M. Fétis en trouve un exemple très remarquable dans le trait sublime du trio de *Guillaume-Tell* de Rossini, *Mon père, tu m'as dû maudire!* Cette phrase, composée seulement de deux notes, peut avoir pour harmonie l'accord parfait de deux tons différens, et l'une de ces notes peut appartenir également au mode majeur et au mode mineur d'un de ces tons. Or, le grand effet du trait consiste dans le mélange que le compositeur a fait des deux tons et des deux modes de manière à multiplier dans le plus petit espace possible le plus grand nombre de sensations tonales qu'il soit donné à l'homme d'éprouver.

Le troisième et dernier mode d'affinité des sons réside dans la combinaison des substitutions et des altérations de l'harmonie dissonante. M. Fétis choisit pour le démontrer les différens genres d'affinités qu'on peut donner à la note *ré*, considérée comme second degré du ton d'*ut*, et il lui trouve seize résolutions différentes qui donnent lieu à autant de sensations diverses, dans la seule altération ascendante. Ces exemples, dit-il, suffisent pour faire voir quel pourrait être le nombre des affinités si on les considérait dans l'altération descendante de la même note, prise aussi comme second degré du ton d'*ut*, et enfin à quelle multitude de résolutions on arriverait si la même note était ensuite prise comme troi-

sième degré du ton de *si* ♭, quatrième du ton de *la*, cinquième du ton de *sol*, etc. Le professeur fait l'application de quelques-unes de ces résolutions à une phrase donnée, et en tire des effets très piquans de succession de tons. M. Fétis prévoit le moment où l'oreille aura acquis une telle habitude de la multiplicité de ces résolutions d'une note, que le résultat de cet ordre omnitonique sera l'anéantissement total de la gamme dans certains cas, et l'origine d'une division acoustique de l'échelle musicale en douze demi-tons égaux, à cause de l'égalité des tendances.

On serait cependant dans l'erreur, dit-il, si l'on croyait que par la nécessité future de l'emploi fréquent de l'ordre omnitonique, on ne fera plus usage des autres ordres de tonalités : à Dieu ne plaise qu'il en soit ainsi! Chacun de ces ordres a ses avantages, ses qualités auxquels il faut bien se garder de renoncer, car ce serait appauvrir l'art d'un côté pendant qu'on l'enrichirait de l'autre. Le mélange des quatre ordres, chacun d'eux étant employé à propos, sera le dernier terme de la perfection tonale ; cette perfection sera fondée à la fois sur la convenance et la variété.

Les dernières combinaisons de l'ordre omnitonique offrent, dit le professeur, le terme final des moyens matériels de sensations mis à la disposition de l'artiste ; ce terme ne doit point effrayer ceux qui sentent les arts avec assez de passion pour vouloir qu'il n'y ait point de limites à la pensée; car si les moyens matériels ont des bornes, le génie qui en fait usage n'en a pas. D'ailleurs, la tonalité n'est qu'un des élémens de la musique. Qui oserait affirmer, par exemple, que le rhythme soit arrivé au point où il peut parvenir? Je ne sais si je me trompe, dit M. Fétis, mais j'ai le pressentiment que ce qui a été fait pour l'harmonie, et conséquemment pour la mélodie qui y est intimement liée, on le fera pour le rhythme. Nous n'en sommes peut-être encore qu'à l'ordre *unirhythmique*, comme on en était réduit à l'ordre unitonique au seizieme siècle. Qui sait si l'on ne trouvera pas quelque jour l'ordre *transirhythmique*, puis l'ordre *plurirhythmique*, et enfin l'*omnirhythmique?* Je sais qu'on pourra m'objecter que le rhythme a d'autant plus de force qu'il est plus constamment le même ; mais qu'en voudrait-on conclure ? Le changement de rhythme, au point où nous en sommes, n'est jamais une nécessité, comme le changement de ton, dans l'ordre unitonique, n'était jamais sollicité par l'oreille ; mais qu'on trouve la nécessité transitoire du rhythme comme on a trouvé celle de la tonalité par l'accord de septième dominante, et le changement deviendra alors l'élément d'une sensation particulière, comme la régularité est aujourd'hui l'élément d'une autre. Une fois cet élément découvert, les combinaisons plurirhythmiques et enfin omnirhythmiques se présenteront bientôt.

N'y a-t-il d'ailleurs que le rhythme et la tonalité dans la musique ? Le timbre, la sonorité ne sont-ils pas aussi des élémens de cet art? Qui sait ce qu'il reste à y découvrir? Qui sait ce qu'on peut faire des voix et des instrumens en les groupant dans toutes leurs combinaisons possibles ? Jusqu'ici la base de l'harmonie a été dans la basse : pourquoi ne pourrait-elle pas se trouver quelquefois dans les dessus pendant que les basses chanteraient? Il y a de l'avenir, un long avenir dans les combinaisons matérielles des moyens de l'art, et au-delà de cet avenir il y a le génie qui est l'infini.

Le professeur a terminé son cours par cette leçon, en annonçant pour l'hiver prochain la reprise d'un autre cours destiné à l'analyse de la poétique de la musique, et à l'exposé historique de ses progrès.

Correspondance.

A M. Fétis, *directeur de la* Revue musicale.

Paris, le 18 juillet 1832.

Monsieur,

Veuillez être assez bon pour accorder une place dans votre intéressant journal à la déclaration suivante :

Depuis fort long-temps je m'occupais des moyens de perfectionner la magie théâtrale dans toutes ses parties, et, après de nombreuses expériences, j'étais parvenu, avec succès, au but de mes travaux, notamment *à la suppression de l'orchestre* pour le cacher aux regards du public, lorsque le 27 septembre 1822 j'adressai au ministre de l'intérieur le complément de mon travail, *raisonné*, accompagné de plans dessinés par M. Bourgeot, ingénieur, employé alors à Dijon.

M. le chevalier Harel, aujourd'hui directeur du théâtre de la Porte Saint-Martin, passant par cette ville à la même époque, reçut de moi un exemplaire manuscrit de mon travail, après m'avoir donné lui-même quelques avis favorables.

Enfin depuis plus d'une année je sollicitais la permission de fonder un théâtre-modèle d'illusions perfectionnées, lorsque, le 8 juin dernier, je reçus l'autorisation de l'établir dans la salle Molière.

Ce n'est pas sans une vive surprise que je lis dans plusieurs journaux la *prétendue* invention de M. Choron, et je viens, monsieur, *preuve en main*, la lui contester avec d'autant plus de force que depuis dix ans je

ne cesse de publier des notes à ce sujet, outre les titres authentiques dont je suis porteur (1).

Agréez, monsieur, l'expression de mes sincères sentimens,

Chevalier LEMETHEYER.

Nouvelles de Paris.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Reprise de ROBERT-LE-DIABLE, opéra en cinq actes, musique de M. Meyerbeer.- Nourrit.- Levasseur.- Mlle Dorus.- Mlle Falcon.

La reprise du chef-d'œuvre de M. Meyerbeer a eu hier, 20 juillet, tout l'attrait d'une nouveauté par le plaisir que la musique a fait aux spectateurs, et par la nouvelle distribution des rôles. Une assemblée brillante et nombreuse assistait à cette représentation, dont l'effet a été satisfaisant dans son ensemble et dans ses détails. Nourrit a chanté son rôle avec sa chaleur accoutumée et a eu plusieurs momens d'une inspiration très dramatique. Levasseur, toujours excellent dans le rôle de *Bertram*, a fait preuve aussi d'un talent de premier ordre. Il est singulier qu'avec d'aussi belles voix, une connaissance étendue de l'art du chant et d'autres avantages, ces deux artistes et surtout Levasseur aient encore quelquefois l'émotion de la crainte ; cette émotion était sensible hier pour ceux qui connaissent le talent et les moyens de Levasseur.

On se souvient de la part que Mlle Dorus a eue au succès de *Robert-le-Diable* par la manière distinguée dont elle a chanté le rôle d'*Alice*. Dans la nouvelle distribution ce rôle a passé à Mlle Falcon, dont nous parlerons tout-à-l'heure, et Mlle Dorus a pris celui d'*Isabelle*, qui était chanté par Mme Damoreau dans la nouveauté de l'ouvrage. Nous aimons beaucoup le talent de Mlle Dorus, et le dévouement qu'elle montre à son art dans la persévérance de ses études; mais, avant tout, nous devons être justes et dire ce que nous croyons être la vérité. Nous ne dirons donc point à Mlle Dorus qu'elle a égalé la perfection de Mme Damoreau, bien que nous ayons remarqué des traits bien rendus dans plusieurs morceaux de son rôle nouveau. Nous croyons que la crainte excessive dont elle était agitée ne lui a pas permis de profiter de tous ses avantages sous le rapport de la pureté de la voix et de la facilité de vocalisation, et nous sommes persuadés qu'elle portera plus de fini dans son chant aux représentations suivantes; mais nous croyons nécessaire de lui donner le conseil de mettre plus de soin aux finales de ses phrases qu'elle laisse quelquefois tomber avec quelque négligence. Mlle Dorus a un beau modèle dans Mme Damoreau; elle a assez de talent pour ne pas désespérer de s'en rapprocher.

Mlle Falcon est une jeune personne qui a une voix étendue, de la chaleur dramatique et beaucoup d'intelligence de la scène; elle est de plus fort bonne musicienne; voilà bien des élémens de succès. Celui qu'elle a obtenu hier n'a pas été un instant douteux, quoique le rôle qu'elle a chanté soit fort difficile. Mais il y a en elle un penchant à jeter l'intonation au-dessus du ton dont il faut qu'elle se défie, car si l'oreille souffre à entendre chanter trop bas, elle souffre bien plus lorsqu'on chante trop haut. Nous l'engageons aussi à modérer son désir d'exprimer; l'expression n'est jamais plus forte que lorsqu'elle ne sort pas des bornes de la vérité. Mlle Falcon pourra être un jour une actrice fort distinguée.

(1) Nous sommes loin de contester à M. Lemetheyer le mérite de l'invention dont il s'agit; mais nous avons la conviction que M. Choron n'en a point eu connaissance, et qu'il n'a dû qu'à lui-même l'idée qu'il a développée dans le mémoire que nous avons publié.

(*Note du rédacteur.*)

Salons de M. Dietz.

MATINÉE MUSICALE DONNÉE PAR M. RICHELMI.

(Dimanche 15 juillet.)

Un soleil brûlant comme un soleil d'Italie inondait de ses rayons de feu le pavé des rues. Semblable à un grand cierge, il éclairait mille cérémonies funèbres et pieuses, car l'horrible maladie qui fait couler aujourd'hui dans nos familles tant de larmes avait marqué de son doigt bleu bien des victimes ce jour-là. Ici c'était un vieillard désireux de la vie qui la quittait à chacun de ses pas : il ne faisait qu'une prière au Dieu de miséricorde et de justice, c'était de voir un enfant à la fille de sa fille; ailleurs une jeune fille à la chevelure blonde, aux yeux bleus comme un ciel de printemps, qui est emportée avec un avenir d'espérance et d'amour. Partout ce sont des tristesses, des calamités à se couvrir la tête de cendres et se laisser croître la barbe. Eh bien ! une foule oublieuse des maux de la veille et de ceux du lendemain est accourue à une invitation de concerts. Et pourquoi pas? La musique n'est-elle pas une douce et pieuse consolation aux souffrances du cœur? n'apporte-t-elle pas aux sens un calme bienfaisant? Oui, je vous le dis, cette foule a bien fait : celui qui prétendrait qu'elle a failli mentirait.

J'ai souvent expliqué ma pensée sur l'habitude bla-

mable qu'ont les chanteurs de concert d'exécuter à chaque fois les mêmes morceaux. Rien de plus beau assurément que le duo du premier acte de *Guillaume-Tell*; le quatuor de *Bianca et Faliero* et l'air du *Barbiere* sont de fort belle musique, mais ce ne sont point des nouveautés; l'effet de chaque phrase est connu d'avance; auditeurs et exécutans sont froids; et la musique, au lieu d'être pour l'ame une source de jouissances douces et pénétrantes, devient une habitude. Cela vient, il faut le dire, bien qu'il nous en coûte, de ce que les artistes, doués en général de fort peu d'amour pour leur art, ne veulent que des succès faciles qui soient pour eux des succès d'argent. Tout ce qui s'élève au-dessus de ces pensées peu élevées les touche ordinairement peu. On comprend qu'il est des exceptions aux généralités que nous venons d'indiquer, mais elles sont malheureusement en petit nombre. Combien y a-t-il d'hommes consciencieux qui trouvent des jouissances dans l'exercice de l'art pour l'art lui-même? on les compterait. Si les chanteurs et les instrumentistes avaient plus de conscience et d'amour vrai de la musique *art* et non de la musique *métier;* s'ils savaient négliger les succès faibles pour travailler à former l'éducation d'un public ignorant de ce qui est grand et beau, ils auraient droit à plus d'estime, et recueilleraient plus tard le prix de sacrifices passagers.

Puisque j'ai parlé du quatuor de *Bianca è Faliero*, de l'air du *Barbiere* et du duo de *Guillaume Tell*, il me suffit de rappeler que ces morceaux ont été exécutés. L'exécution n'en a offert rien de bien remarquable: ils ont été chantés comme cent autres fois à d'autres concerts dont nous avons parlé et par les mêmes artistes. MM. Stephen, Domange et Richelmi, mesdames Toméoni et Isambert ont chanté les différens morceaux dont j'ai parlé.

M. Ernst a joué deux fois, ou plutôt une fois et demie, car, à la seconde, il s'est interrompu, soit qu'il fût mécontent de lui-même, soit qu'il se sentît indisposé. Il a fait remarquer cette fois les mêmes qualités et les mêmes défauts que nous avons eu occasion de signaler: de l'énergie, de la vigueur, mais une intonation peu sûre et trop de précipitation dans les difficultés.

Mademoiselle Tessier-Lebrun a faiblement joué des variations de M. Bertini sur un thème du *Crociato*.

Les honneurs du triomphe ont été décernés à M. Huerta. Nous avons déjà dit et tout le monde sait que M. Huerta exécute sur la guitare de très grandes difficultés; mais lorsque j'entends un artiste distingué déployer un talent peu ordinaire sur la guitare, la sensation qui domine en moi est celle du regret de voir des facultés appliquées d'une manière peu utile; car un fait qui ne peut être contesté, c'est que la guitare est destinée à demeurer constamment dans un état complet d'infériorité à l'égard des autres instrumens, malgré tout le talent que des artistes tels que MM. Aguado et Huerta emploient à donner plus d'étendue à ses faibles ressources. M. Huerta est peu musicien, et l'harmonie dont il accompagne ses mélodies est quelquefois *étrange*.

M. Urhan a fait un grand plaisir dans un morceau qu'il a exécuté sur l'ærephone.

La trompette de M. Gambatti a fait merveille; la cavatine de Rubini, dans le *Pirata*, a été exécutée par cet artiste d'une manière surprenante. Les modifications du son tantôt doux et velouté, tantôt fort et éclatant, et la justesse des intonations, si difficile à obtenir sur cet instrument, ont excité l'étonnement de l'assemblée, qui a témoigné par de longs applaudissemens à M. Gambatti le plaisir qu'il lui avait causé.

— Nous avons reçu une lettre de M. Azaïs en réponse à celle de M. Troupenas, qui a paru samedi dernier; nous ne pouvons l'insérer aujourd'hui, l'espace nous manque. Nous la placerons dans le numéro de samedi prochain.

Nouvelles étrangères.

Ancône vient d'avoir son opéra nouveau qui a occupé la population autant que pouvait le faire un opéra dans une ville qui se déclare indépendante, qui est occupée par une garnison étrangère, et qui est peut-être à la veille d'un siége. Cet opéra s'appelle *Edoardo in Iscozia*. La musique est du maëstro Coccia, auteur de l'*Orfano nella Selva* et de *Clotilde*. Cet ouvrage a été représenté le 9 juin. Le succès est dû principalement à la Boccabadati, une des meilleures cantatrices italiennes, que nous entendrons à Paris au mois d'octobre prochain.

— A Milan, l'*Elisira* de Donizetti a eu un de ces succès de peu d'importance qui ruinent la réputation des musiciens quand ils en obtiennent beaucoup de semblables. L'ouvrage se soutient surtout par l'ensemble qu'on remarque dans l'exécution. Les principaux chanteurs sont Mlle Heinefetter, dont la voix a fait quelque plaisir aux amateurs de Paris, la Frezzolini, le ténor Gennero, et Dabadie, frère de l'acteur de l'Opéra.

La saison d'été est peu favorable à la production des nouveautés; toutes les espérances sont fixées sur le carnaval.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIme ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 26.

Condit. de l'Abonnem.		
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **Revue musicale** paraît le **Samedi** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'Agence générale de la musique et de la Revue musicale, rue du Helder, n° 13; M. Schlesinger, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 28 JUILLET 1832.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Littérature musicale.

Histoire de la Musique par M. Stafford, traduite de l'anglais par madame Adèle Fétis, avec des notes, des corrections et des additions par M. Fétis; un vol. in-12 (1).

Il en est des ouvrages historiques sur les arts comme des dictionnaires techniques de ces arts: leur forme doit être analogue à leur destination; en un mot, il faut qu'ils aillent au but que l'auteur s'est proposé, et qu'ils satisfassent à un besoin senti. Or, à l'égard de la musique, ce besoin est de deux espèces: il faut des histoires de musique savantes, développées et appuyées de preuves incontestables pour les érudits, les musiciens instruits ou ceux qui veulent le devenir; pour les gens du monde, les amateurs, ceux qui ne veulent enfin connaître l'art que parce qu'il a d'agréable et qui ne désirent que des notions générales, il faut des ouvrages plus courts, moins chargés de détails de tout genre, en un mot, des *tableaux historiques* plutôt que des histoires véritables. La littérature française ne paraît avoir satisfait à aucun de ces besoins jusqu'ici, car nous ne possédons ni histoires complètes de la musique, ni histoires abrégées. Le volumineux *Essai sur la musique* de Laborde n'est qu'un amas indigeste de matériaux puisés dans toutes les sources sans discernement, sans goût et sans exactitude: c'est pourtant ce que nous avons de plus satisfaisant, car on ne peut compter pour rien l'*Histoire générale, critique et philologique de la musique*, par Blainville.

A l'égard des abrégés, l'histoire de Bonnet et Bourdelot, composée par des hommes qui n'avaient pas une connaissance assez étendue de la musique sous le règne de Louis XIV, et publiée dans la première année de la régence, elle n'a guère de valeur que par quelques anecdotes sur les musiciens français du dix-septième siècle. Il a été publié depuis lors deux abrégés historiques, l'un par Kalkbrenner (2), l'autre par Mme de Bawr (3). Dans le premier, quelques parties de la musique des peuples de l'antiquité occupent la plus grande place; il en reste à peine pour quelques indications insuffisantes sur ce qui est d'un véritable intérêt pour les gens du monde, c'est-à-dire la musique moderne. A l'égard du second de ces ouvrages, son cadre est tellement étroit que l'auteur a été obligé de ne traiter son sujet que d'une manière superficielle.

Nous comprenons la nécessité d'une bonne histoire de la musique dans la langue française; mais le temps nécessaire à l'entier achèvement d'un ouvrage semblable ne laisse point espérer au rédacteur de la Revue Musicale de publier bientôt celle qu'il a entreprise depuis long-temps. En attendant qu'un si grand ouvrage soit terminé, il a cru pouvoir donner quelques soins à l'abrégé historique dont nous rendons compte aujourd'hui, et dont l'original a paru récemment en Angleterre (4). La traduction de cet ouvrage lui a semblé pouvoir, au moyen de quelques changemens et d'additions à plusieurs parties, satisfaire au besoin d'un ouvrage historique destiné aux amateurs; Mme Fétis s'est chargée de faire passer cet ouvrage dans notre langue, et en a retranché les détails fastidieux dont M. Stafford avait surchargé plusieurs chapitres de son livre.

Depuis que les grandes histoires de la musique de Burney et de Hawkins ont été publiées, l'Angleterre a vu paraître plusieurs ouvrages qui n'en sont que des extraits faits avec plus ou moins de négligence. Celui

(1) Paris, Paulin, libraire-éditeur, place de la Bourse, 1832, et à l'*Agence de la musique*, rue du Helder, n. 13.

(2) Paris, in-8, 1802.

(3) Paris, 1823, 1 vol. in-18.

(4) *A History of music*, by W. Cooke Stafford. Edimbourg, 18[illegible], 1 vol. in-12.

de Busby est le plus développé; mais trop volumineux pour un abrégé puisqu'il forme deux gros volumes in-8°, il manque des qualités d'une histoire scientifique. De tous les ouvrages de ce genre, il nous semble donc que celui de M. Stafford est le plus satisfaisant comme étant destiné aux amateurs. Toutefois, bien que M. Fétis en ait jugé ainsi, il n'a pas cru qu'il pût être donné tel qu'il est dans l'original, et il s'est déterminé à y corriger un certain nombre d'erreurs, à retrancher ce qui n'avait d'intérêt que pour des lecteurs anglais, et refaire en entier certaines parties, telles que l'histoire de la musique des Orientaux et celle de la musique française.

« Ainsi que la plupart des écrivains anglais sur l'histoire de la musique, dit le traducteur de celle-ci, c'est dans les ouvrages de Burney et de Hawkins que M. Stafford a puisé les principaux matériaux de son abrégé historique; toutefois il ne s'est pas borné à leur emprunter ce qu'ils ont écrit sur la musique des peuples de l'antiquité, du moyen-âge et des Européens modernes; il s'est attaché à donner aussi quelques renseignemens sur la musique des Orientaux dont ces auteurs n'avaient point parlé, et c'est dans les relations des voyageurs qu'il a cherché des lumières sur cet objet. Malheureusement il n'a pas toujours connu les meilleures sources, et le plus souvent il cite des témoignages contradictoires sans chercher à les concilier et sans discuter ce qu'ils peuvent avoir de faux ou de vrai. Des notes ajoutées à notre traduction rectifient ce que l'ouvrage original renferme d'erroné à cet égard, et des additions assez importantes complètent les renseignemens fournis par M. Stafford. Ces additions et ces corrections se font particulièrement remarquer dans le chapitre qui traite de la musique des Arabes.

« La musique du moyen-âge est aussi dans l'ouvrage de M. Stafford une partie qui renferme quelques erreurs assez graves; quelquefois nous les avons fait disparaître de notre traduction; mais lorsque deux versions du même fait se présentaient à des endroits différens, nous avons conservé le texte en faisant remarquer l'erreur par une note. C'est un soin que nous aurions même pris plus souvent si nous n'avions craint de rendre la lecture de notre traduction fatigante.

« En traduisant le livre de M. Stafford, nous n'avons pas dû oublier que nous écrivions pour des lecteurs français; cette considération nous a obligé à changer la distribution de la fin de l'ouvrage; car l'auteur anglais, fidèle à cet esprit national qui anime tous les habitans de son pays, n'a pas manqué de donner de longs chapitres sur la musique en Angleterre, tandis qu'il a réduit aux proportions les plus exiguës ce qui concerne la musique française. Une partie de son livre n'est qu'une longue et fastidieuse gazette des représentations de l'opéra anglais, sans autre mérite que celui d'un registre de noms et de dates. Nous avons cru que ces détails seraient insignifians pour nos lecteurs, et nous les avons supprimés. Ils ont été remplacés par des renseignemens sur l'état de la musique en Angleterre, considérée sous le rapport des progrès de la science, et par un aperçu de la littérature anglaise de la musique qui n'existe pas dans l'ouvrage original.

« Ce n'est pas le seul changement qui a été fait dans le livre de M. Stafford. Nous avons cru devoir intervertir l'ordre des chapitres à l'égard de la musique en Angleterre et de la France. Un seul chapitre était consacré à celle-ci, et les faits y fourmillaient d'inexactitudes et même d'erreurs graves. Cette partie a été refaite entièrement et remplacée par trois chapitres qui, nous l'espérons, suffiront pour donner une idee exacte de l'art et de la science en France depuis le moyen-âge jusqu'à nos jours. Ces chapitres terminent l'ouvrage, tandis que dans le livre de M. Stafford les détails sur la musique en Angleterre occupent la même place, et nous avons mis ceux-ci, arrangés comme il a été dit précédemment, au même lieu qui est occupé par la musique française dans le livre anglais.

« Ainsi qu'on le voit, l'ouvrage que nous offrons au public n'est pas seulement une traduction, mais un travail fait aussi consciencieusement qu'il fallait qu'il le fût pour l'objet auquel il est destiné (1). Nous avouerons même volontiers que dans le reste nous n'avons pas cru devoir nous borner à traduire littéralement. Pour peu qu'on ait étudié la manière des écrivains anglais, particulièrement en ce qui concerne l'histoire des arts, des sciences et des mœurs, on sait que leur style est prolixe, diffus; qu'ils s'appesantissent sur les moindres détails, et que leurs ouvrages sont remplis de redites; enfin que l'ordre dans la distribution des faits et des idées est la dernière chose dont ils s'occupent. Les meilleurs auteurs ne sont pas à l'abri de ce reproche, qu'on aurait tort cependant de leur adresser; car évidemment, en écrivant ainsi, ils obéissent au goût de leur nation. Cette espèce de désordre dont nous sommes choqués, ces répétitions continuelles qui nous fatiguent, ces phrases parasites, ne sont point des défauts pour des lecteurs anglais; loin de là, ceux-ci fe-

(1) Les personnes qui pourraient désirer des détails plus étendus sur quelques-unes des parties de la musique les trouveront dans un volume qui a été publié par M. Fétis sous le titre de *Curiosités historiques de la musique.* Paris, 1830, Janet et Cotelle, 1 vol. in-8.

raient un crime à l'écrivain de mettre dans son ouvrage cette simplicité de style, cet ordre logique et ces idées positives qui chez nous contribuent au succès d'un livre. Chaque pays a ses usages auxquels il faut qu'un auteur se soumette s'il veut être lu.

« Les savans, les érudits en musique ne chercheront point dans ce livre des choses nouvelles ni de profondes recherches qu'un aussi mince volume ne pourrait contenir; mais nous ne croyons pas nous tromper en disant que les gens du monde, avides aujourd'hui d'études historiques en tout genre, et sensibles aux beautés d'un art qui procure de vives jouissances, ne le liront pas sans fruit, et pourront s'y préparer à la lecture d'ouvrages plus étendus et plus substantiels. »

Nous partageons l'opinion du traducteur, et ne doutons pas que le volume dont il vient d'enrichir la littérature française de la musique ne soit bien reçu par le public.

Nous avons eu plusieurs fois occasion de parler d'un recueil d'études de Beethoven qui a été trouvé dans ses papiers après sa mort, et dont la publication était annoncée depuis long-temps. Ce recueil a paru au mois d'avril dernier sous le titre de *Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbasse, Contrapuncte und in der Compositions-Lehre* (Etudes de Louis van Beethoven dans les sciences de l'harmonie, du contrepoint et de la composition), Vienne, 1832, 1 vol. in-8. M. le chevalier de Seyfried, éditeur de ce recueil intéressant, y a joint le portrait de Beethoven, des *fac-simile* de son écriture et de sa notation, une notice biographique, des lettres de Beethoven, l'indication des compositions inédites de ce grand musicien, un catalogue systématique de ses œuvres et plusieurs autres pièces intéressantes.

La liste des souscripteurs, placée en tête du volume, prouve l'intérêt que cette publication a excité en Allemagne; cette liste indique le placement de près de trois mille exemplaires de l'ouvrage avant qu'il fût tiré.

M. Maurice Schlesinger, éditeur de musique à Paris, persuadé que le nombre des admirateurs du génie de Beethoven n'est pas aujourd'hui moins grand qu'en Allemagne, et convaincu de l'intérêt que doit exciter la vue des études d'un si grand artiste, s'est résolu à publier une traduction française de l'ouvrage dont il s'agit, et a prié M. Fétis de se charger du soin de faire cette traduction. Le rédacteur de la *Revue musicale*, voulant rendre hommage à la mémoire de Beethoven, a accepté cette tâche, et s'est mis immédiatement à l'ouvrage. Il accompagnera sa traduction d'une préface et de notes critiques; l'ouvrage sera livré au public dans le courant du mois d'octobre prochain.

On peut, dès aujourd'hui, se faire inscrire comme souscripteur chez M. Maurice Schlesinger, rue Richelieu, n° 97, ou à l'Agence générale de la musique, rue du Helder, n° 13.

Deux ouvrages très intéressans, rédigés d'une manière amusante et spirituelle par M. Castil-Blaze, ont paru cette semaine à la librairie de M. Paulin, place de la Bourse; l'un a pour titre : *Chapelle-musique des rois de France*, 1 vol. in-12; l'autre est intitulé : *La danse et les ballets depuis Bacchus jusqu'à mademoiselle Taglioni*, 1 vol. in-12 (1). Nous donnerons une analyse de chacun de ces ouvrages qui ont tous deux un rapport direct avec l'histoire de la musique; mais en attendant nous croyons que nos lecteurs ne seront pas fâchés que nous leur donnions une idée de leur contenu par les tables des chapitres. Les voici :

Chapelle-musique des rois de France.

Chap. I. Histoire du chant ecclésiastique en France depuis le règne de Clovis jusqu'à Saint-Louis. — Constitution de la chapelle-musique sous le règne de Pépin. — Origine des maîtrises.

Chap. II. Propagation de la musique à plusieurs parties, sous les règnes de Louis XI, Charles VIII et Louis XII. — Josquin Desprès. — Origine du cantique *O salutaris hostia.*

Chap. III. Chapelle sous François Ier. Musique de la chambre du roi instituée par ce prince. — Musique sous les règnes de Charles IX, Henri III et Henri IV.

Chap. IV. Messes sur des chansons. — Louis XIII, compositeur et chanteur. — Le roi des violons.

Chap. V. État florissant de la chapelle-musique sous Louis XIV. — L'orchestre introduit dans la chapelle par Lulli. — Lalande, ses compositions.

Chap. VI. Continuation du même sujet. — Musique de la chambre sous le règne de Louis XIV.

Chap. VII. Les grands violons. Les petits violons. — Décadence de la chapelle sous la régence.

Chap. VIII. Continuation de la décadence sous Louis XV. — Réunion de la musique de la chambre à la chapelle. — Destruction de la chapelle en 1792.

Chap. IX. Renaissance de la chapelle et de la musique de la chambre sous Napoléon. — Paisiello. — M. Lesueur. — Zingarelli.

Chap. X. Chapelle-musique sous les règnes de Louis XVIII et de Charles X.

(1) On peut se procurer ces deux ouvrages à l'*Agence générale de la musique*, rue du Helder, n. 13. Leur prix est de 4 fr. chacun.

La danse et les ballets.

Acoustique, Musique.

THÉORIE FONDAMENTALE.

Neuvième lettre à M. FÉTIS.

Monsieur,

Je répète le Principe de toute théorie, de toute science, de tout raisonnement philosophique.

La Nature est une, cependant variée. Elle a donc pour lien, non l'identité, mais l'*analogie*.

Entre tous les êtres, il y a une première condition d'existence qui leur est commune, qui, par conséquent, est le fondement essentiel de l'analogie universelle. Je crois avoir démontré, dans mes premières lettres, que tous les êtres de l'univers sont constamment en *transpiration subtile*, c'est-à-dire projettent sans cesse, à travers leur surface, et par *expansion rayonnante*, les fluides subtils que, sans cesse, ils produisent aux dépens de leur substance intérieure.

Dans son état habituel, cette émission constante et rayonnante d'une pierre, d'un barreau de métal, d'une table, d'une chaise, n'est point perceptible à notre sens de l'ouïe; mais tous ces corps sont compressibles et élastiques; s'ils sont frappés, ils se contractent, et aussitôt réagissent; pendant leur mouvement de contraction ils replient vers leur centre leurs fluides intérieurs, ils les contraignent à s'accumuler; pendant leur mouvement de ressort, ou de réaction expansive, ils projettent ces fluides avec une intensité, une énergie proportionnées à la contraction antécédente, par conséquent à la percussion qu'ils ont subie; c'est alors seulement que leur émission subtile devient appréciable pour notre organe de l'ouïe : nous entendons le *son* de ces corps frappés; c'est un véritable *cri* que la percussion leur arrache, cri dont la force est toujours égale à celle du coup qui l'a occasionné.

Si la percussion devient graduellement faible, légère, cesse de s'appliquer, la projection subtile de la pierre, du barreau de métal, de la table, de la chaise, rentre dans l'état habituel; le son de ces corps continue d'être produit, mais il cesse d'être appréciable, du moins pour l'homme, car il est peut-être des animaux qui l'entendent encore, comme il en est qui voient les objets extérieurs pendant ce que nous appelons la nuit.

Telle est, monsieur, la définition précise et positive du *son*.

Mais tous les corps de certaines dimensions ont une autre propriété qui leur est commune; c'est de se rendre *visibles* pour nous par la réflexion de la lumière adressée à leur surface.

Le *son* et la *lumière* sont deux fluides, l'un et l'autre en expansion rayonnante; les globules dont tous leurs rayons sont formés vibrent sans cesse, sont susceptibles de réflexion, de réfraction, de diffraction, d'épanouissement et de combinaison. Voilà assez de conditions communes pour amener, entre ces deux fluides, une analogie très avancée.

Mais le son et la lumière ne sont pas deux fluides identiques; une différence les distingue, et cette différence doit se retrouver entre leurs effets respectifs.

La lumière jaillit du corps lumineux avec beaucoup

plus d'abondance et de vitesse que le son ne jaillit du corps sonore.

De cette abondance et de cette vitesse éminentes découle, pour la lumière, la propriété de se réfracter abondamment à la rencontre de tout corps transparent, et lorsque ce corps est un prisme triangulaire, de soumettre son épanouissement aux distributions les plus concordantes.

Il est de toute certitude que le son éprouve, dans la nature, des modifications semblables; mais la rareté du son et la lenteur de son mouvement font que, hors du sein de l'homme, ces modifications sont très faibles d'intensité. L'œil découvre à peine les vibrations accidentelles imprimées aux corps les plus sonores par les sons étrangers qui les traversent; l'oreille entend à peine les sons accidentels qui résultent de cette action.

Mais l'homme musicalement organisé porte, de chaque côté de sa tête, un vase vital qui, d'abord, rassemble les sons et les concentre; qui, ensuite, les livre à l'action d'un appareil réfringent le plus favorable à leur épanouissement: aussitôt, les fruits de cet épanouissement sont saisis, distribués, recomposés, non par une seconde action de notre organe, mais par une puissance réactive, qui est universelle dans la nature, qui, partout, retient et limite la divergence de toute expansion pressée, favorisée, qui ramène, rassemble, combine les globules de fluides subtils que cette expansion allait dissiper.

Les lois imposées à l'action de cette puissance sont les plus simples, et, comme telles, les plus harmoniques de la nature. Elles sont communes à la lumière et au son, à l'optique et à l'acoustique. Ce sont elles qui produisent hors de nous, pour notre sens de la vue, l'échelle harmonique des couleurs, et en nous, pour notre sens de l'ouïe, l'échelle harmonique des sons.

Cependant l'échelle lumineuse et l'échelle sonore ne sont pas pleinement identiques. Newton a établi que l'échelle lumineuse correspond à notre gamme mineure. Or le prisme renverse les couleurs, et en musique la gamme mineure n'est autre chose que la gamme majeure renversée de la tierce au dessous. Le musicien qui descend la gamme d'*ut*, s'il s'arrête un moment après les trois premiers sons *ut*, *si*, *la*, a déjà reçu, de cette tierce mineure, l'impression de la gamme de *la* mineur, et se sent entraîné à la suivre jusqu'à son terme.

Maintenant définissons les conditions harmoniques qui déterminent invariablement, mathématiquement, la constitution de la gamme majeure. Nous donnerons ainsi une base fixe à la philosophie de la musique.

Et cette base fixe peut-elle être autre chose que celle de la philosophie universelle, c'est-à-dire la connaissance du Principe universel et de la Loi qui en règle l'exercice?

Le Principe universel, c'est l'Expansion; la Loi universelle, c'est l'Équilibre entre l'action expansive de chaque être et la réaction expansive de tous les êtres qui l'environnent.

Par obéissance alternative à ces deux forces, l'une qui provoque la dilatation de chaque être, l'autre qui provoque sa concentration, chaque être libre dans l'espace, par exemple, chaque globule de fluide subtil *vibre* sans cesse, et la vivacité de cette vibration est proportionnelle à la ténuité du globule qui l'exécute.

Il est, pour les corps composés, deux modes d'équilibre: le *mélange uniforme* et la *symétrie*, ou le balancement des parties. Le mélange uniforme est, par exemple, le mode d'équilibre des élémens de l'eau pure et limpide. La *symétrie* est le mode d'équilibre de tous les êtres vivans depuis l'homme jusqu'au végétal le plus simple.

Le même équilibre par voie de symétrie est la forme constitutive de toute distribution de fluides subtils dont l'expansion naturelle a été favorisée; c'est ainsi la forme constitutive, et du fluide lumineux favorisé dans son expansion par l'action réfringente du prisme, et du fluide sonore favorisé dans son expansion par l'action vitale de notre organe, et du fluide électrique favorisé dans son expansion par l'action divellente de la pile de Volta.

Ces trois fluides, de nature très analogue, soumis à des circonstances très ressemblantes, se développent selon des conditions d'une frappante analogie. Dans la pile de Volta, le fluide électrique s'épanouit, du centre de la colonne, en deux torrens qui se portent, l'un vers le pôle inférieur, l'autre vers le pôle supérieur, et qui, arrivés à ces deux termes, se montrent formés, l'un de globules de gravité double, l'autre de globules de vivacité double, ce qui constitue l'équilibre symétrique le plus rigoureux et le plus simple. Le milieu de la colonne, l'*équateur* électrique, est la région de l'équilibre uniforme ou de la constitution intermédiaire entre celle du pôle inférieur et celle du pôle supérieur.

Dans l'échelle sonore, même charpente capitale: un *ut* inférieur et un *ut* supérieur, qui sont en équilibre symétrique, car les globules qui forment l'*ut* inférieur sont d'une gravité double, et ceux qui forment l'*ut* supérieur sont d'une vivacité double. Au milieu exact entre l'*ut* inférieur et l'*ut* supérieur, à une distance de cinq demi-tons de part et d'autre, est placé l'intervalle *fa-sol*, véritable *équateur* musical. Les globules qui en émanent sont, par la compensation réciproque de la gravité

et de la vitesse, mathématiquement intermédiaires entre les globules de l'*ut* inférieur et ceux de l'*ut* supérieur.

Cet équateur *fa-sol* se partageant lui-même en deux demi-tons, l'échelle sonore est formée symétriquement de six demi-tons inférieurs et de six demi-tons supérieurs, qui se font mathématiquement équilibre.

D'où procède cette division en douze intervalles? Pourquoi l'épanouissement expansif ne se fait-il pas par un progrès continu? Parce que, dans la nature, nulle expansion pressée, exaltée, n'est affranchie de la réaction environnante, réaction qui n'est pas une résistance passive, mais une action de refoulement. Cette action, lorsqu'elle est plus faible que l'expansion, ne peut signaler ses efforts qu'en imprimant des plis, des froncemens à la marche du progrès, en le contraignant à se faire, comme le mouvement des flots, par ondes successives. C'est ainsi que du centre mathématique de l'expansion sonore, du milieu précis de l'équateur *fa-sol*, partent six échelons ou points d'arrêt.

Pourquoi six et non pas neuf comme dans l'échelle des Arabes, et non pas douze comme dans celle des Grecs?

Cette différence ne peut procéder que de celle des vases organiques dans le sein desquels se fait l'épanouissement sonore. Dans le vase de l'Européen moderne, comme dans celui de l'Arabe, comme autrefois dans celui du Grec d'Athènes, c'est toujours avec symétrie que se constitue l'épanouissement sonore, modifié par la réaction environnante; mais plus la vitalité organique est puissante, plus elle domine la réaction, par conséquent moins il y a de divisions dans l'échelle. En sorte que l'organisation musicale de l'Européen moderne est supérieure d'un tiers à celle des Arabes, et d'une moitié à celle des anciens Grecs. C'est ici la musique qui éclaire la physiologie.

Et maintenant, pourquoi l'Européen moderne ne s'en est-il pas tenu à l'échelle chromatique, à l'échelle divisée en douze demi-tons? Pourquoi ne chante-t-il que la gamme diatonique, la gamme réduite à sept intervalles prononcés?

Parce que le chant n'est ferme et facile que soutenu par l'harmonie, et que dans l'échelle sonore les lois de l'harmonie fortifient les sept échelons: *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, et réservent les cinq autres, les échelons *ut* ♯, *ré* ♯, *fa* ♯, *sol* ♯, *la* ♯, pour les transitions ou modulations.

Nous avons montré (sixième et septième lettres) que l'harmonie plus ou moins parfaite des sons résulte de la concordance plus ou moins simple, plus ou moins facile, des vibrations exécutées par les globules qui les composent; qu'après la concordance de l'octave, exprimée par le rapport le plus simple, par le rapport croisé de 1 à 2, venait la concordance de la quinte, exprimée par le rapport croisé de 2 à 3, ensuite, et selon une progression décroissante en simplicité, la concordance de la quarte, celle de la tierce majeure, celle de la tierce mineure, et enfin celles de la sixte majeure et de la sixte mineure, qui ne sont que les deux tierces renversées.

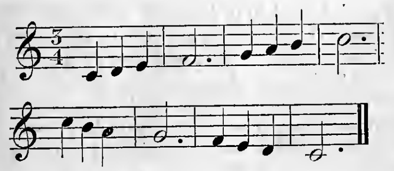
Or toutes ces concordances se trouvent réunies dans la gamme diatonique; elle seule les réunit. Les huit sons de la gamme, pris trois à trois, et dans une disposition alternative, fournissent trois accords parfaits majeurs, *ut*, *mi*, *sol*, | *fa*, *la*, *ut*, | *sol*, *si*, *ré*, et trois accords parfaits mineurs: *ré*, *fa*, *la*, | *mi*, *sol*, *si*, | *la*, *ut*, *mi*. De cette richesse d'accords parfaits résulte, pour la gamme diatonique, l'avantage de se prêter à une grande variété d'accompagnemens, et, de plus, de jouir, à un degré plus élevé que l'accord parfait lui-même, d'une propriété très remarquable.

Si l'on fait résonner ensemble trois corps sonores, trois tuyaux d'orgue par exemple, faisant chacun l'un des sons de l'accord parfait *ut*, *mi*, *sol*, ces trois sons se combinent avec tant d'intimité que l'on n'entend qu'un seul son, plein, éclatant, celui de la tonique *ut*. Et ce son tonique devient plus fort, plus éclatant encore, lorsque l'on fait résonner ensemble sept tuyaux, faisant chacun l'un des sons de la gamme *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*. Il est évident que tous les sons de cette gamme ont concouru à la formation de ce son pur, nourri, homogène, qui, au contraire, devient faux, intolérable, si un seul des sons de la gamme dévie de la place qui lui est assignée.

C'est ici la contre-épreuve sinthétique de l'action d'épanouissement qui fournit la gamme diatonique. Elle démontre que tous les sons de l'échelle sont produits, dans le sein de notre organe, par l'analyse harmonique du son qu'il a reçu.

Et observons que le rayon lumineux, épanoui en gamme diatonique par l'action réfringente du prisme, se recompose également, et montre de nouveau, à nos regards, la lumière tonique, la lumière blanche, lorsque l'on réunit, sur un même point, les sept rayons partiels.

Le *rhythme*, ou la symétrie dans la phrase musicale, est encore une des nécessités du chant. Or la gamme diatonique, montée et descendue, est le type parfait de la période musicale. Que l'on chante sur la mesure à trois temps, ou en $\frac{6}{8}$ sur la mesure à deux temps:



le sens est complet, la cadence est absolue, et la symétrie d'autant plus parfaite qu'il y a, comme dans un distique de vers alexandrins, une césure à chaque équateur.

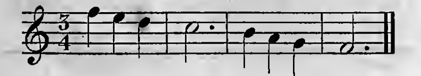
Voilà ce que ne pourraient donner, ni l'échelle chromatique en douze demi-tons, ni celle des Arabes en dix-huit tiers de ton, ni celle des anciens Grecs en vingt-quatre quarts de ton.

Observons encore que, dans ce chant le plus parfait, le plus simple, le plus harmonique, dans ce chant, type et modèle, formé de la gamme diatonique ascendante et descendante, la symétrie est rigoureuse, non-seulement dans la distribution du temps, mais dans la disposition des parties : les quatre sons du second tétracorde *sol, la, si, ut* sont exactement disposés comme ceux du premier *ut, ré, mi, fa*, et les quatre sons du quatrième *fa, mi, ré, ut* comme ceux du troisième *ut, si, la, sol.*

Qu'arrivera-t-il maintenant si, pour le besoin de la variété qui, en nous, est aussi pressant que celui de l'harmonie, nous échangeons réciproquement la place des deux premiers tétracordes de manière à chanter :

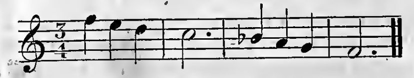
Notre chant alors ne sera plus symétrique; car, dans le premier tétracorde *sol, la, si, ut*, qui, par cela même qu'il est le premier, fixe, pour nous, les conditions du chant, il n'y a qu'un demi-ton du troisième degré au quatrième, tandis que dans le second tétracorde *ré, mi, fa, sol*, le demi-ton est placé du second degré au troisième. Pour rétablir la symétrie nous serons entraînés à exhausser le troisième degré *fa*, qui, devenant *fa* ♯, constituera, en nous, la gamme de *sol*, exactement semblable à celle d'*ut*.

Reprenons celle d'*ut*, chantons-la en descendant, mais en transposant les deux tétracordes, et les plaçant dans cet ordre :



la symétrie sera encore plus fortement rompue, car dans le premier tétracorde *fa, mi, ré, ut*, il n'y a qu'un demi-ton du premier au second degré, tandis que dans le second tétracorde il y a un ton entier. Ce second tétracorde comprend un intervalle de trois tons ou six demi-tons, tandis que le premier ne comprend qu'un intervalle de deux tons et demi ou cinq demi-tons. C'est aux dépens de l'équateur musical *ut-si* que le second tétracorde a pris cette extension d'un demi-ton. Or, puisque l'échelle entière est composée de douze demi-tons, nombre pair, la loi de l'équilibre exige que l'équateur musical soit formé de demi tons au nombre de deux, nombre pair le plus simple. L'équateur musical réside essentiellement dans sa ligne médiane, dans la ligne mathématique, dans la ligne sans épaisseur qui termine le sixième degré de l'échelle et commence le septième. C'est sur cette ligne qu'est le pivot du balancement sonore.

Il nous est donc nécessaire, dans cette gamme descendante dont les deux tétracordes ont pris chacun la place de l'autre, de baisser d'un demi-ton le premier degré du second tétracorde, et de chanter ainsi :



Mais alors nous ne sommes plus dans la gamme d'*ut*, nous sommes dans la gamme de *fa*, exactement constituée comme cette gamme d'*ut*, de laquelle elle est provenue.

Ainsi, en musique, la *modulation* ascendante la plus naturelle, celle qui transporte le chant à la gamme établie sur la *dominante*, et la modulation descendante la plus naturelle, celle qui transporte le chant à la gamme établie sur la *sous-dominante*, ne sont, l'une et l'autre, qu'une translation de l'Equilibre, loi impérieuse de tous les mouvemens.

Et la pile de Volta est susceptible de modulations électriques semblables aux modulations musicales. Si la colonne est rompue par son milieu mathématique, par la ligne médiane de son équateur, si l'on superpose ensuite la moitié inférieure sur celle qui était supérieure, on a aussitôt une nouvelle colonne exactement constituée comme la précédente; la nouvelle ligne médiane se forme au point de jonction de l'ancien pôle supérieur avec l'ancien pôle inférieur. De son côté, l'ancien équateur dédoublé forme, de chacune de ses moitiés, l'un des pôles de la colonne nouvelle.

Par quelque point d'ailleurs que l'on fasse l'interversion des élémens de la colonne, par le tiers, le quart,

le cinquième de la longueur, c'est toujours la même échelle électrique que l'on constitue.

De même, en musique, quelque modulation que l'on établisse, quel qu'en soit le point de départ, c'est toujours l'échelle diatonique que l'on forme avec son pôle tonique et son pôle octave en équilibre réciproque, avec son équateur formé de la dominante et de la sous-dominante juxta-posées. Le compositeur peut varier le point de départ de l'échelle diatonique, le rapprocher, l'éloigner, le préparer avec plus ou moins d'art, de simplicité et de grace; mais il ne peut l'éluder. L'échelle diatonique est le principe et la fin de la musique, comme la pile de Volta, qui sans cesse se constitue dans toutes les parties de la nature, est le principe et la fin de l'électricité.

Lorsque j'ai annoncé à l'Académie des Sciences la connexité intime de ces deux ordres de phénomènes, on s'est élevé contre ma pensée, comme on s'est élevé contre la vôtre, monsieur, lorsque, le premier, vous avez présenté comme praticables des accords jusque-là inusités, pratiqués aujourd'hui avec tant d'éclat par Rossini, Weber et Beethoven.

On adoptera aussi mon Explication de l'univers par une seule force, l'Expansion, reglée par une seule loi, l'Equilibre, n'ayant qu'un objet, l'Harmonie. J'espère être aidé surtout par les musiciens dans la propagation de ce système. Les musiciens consommés, les Rossini, les Baillot, les Fétis sont l'harmonie en exercice.

Et le musicien amateur et tous les hommes, toutes les femmes sensibles aux charmes de la musique, ont l'instinct de la vérité à un degré très développé. La vérité, pour l'homme, c'est la connaissance des lois de l'harmonie universelle, de ces lois simples, invariables, qui font la stabilité de l'univers, en réglant les mouvemens de ses parties. Le musicien compositeur dispose les sons au gré de ces mêmes lois; il a appris à les mettre en œuvre. L'amateur de musique n'en a pas la science, mais il en a le sentiment, et ce sentiment de l'ordre musical, il le porte dans le jugement de tous les genres de pensées.

L'hiver prochain j'exposerai le système de l'harmonie universelle dans le salon de M. Dietz, déjà illustré par de si belles réunions musicales; je montrerai que la science de la musique conduit à tout connaître; c'est ce que les anciens avaient pressenti. Azaïs.

ATHÉNÉE MUSICAL.

Concert du jeudi 19 juillet 1832.

Les concerts de l'Athénée musical ont été long-temps suspendus: celui du 19 de ce mois était destiné à clore la saison, et la plus prochaine réunion n'aura lieu qu'au mois de septembre. Cette institution est bonne en ce qu'elle tend à répandre le goût de l'art musical: on doit l'encourager comme fort utile aux jeunes compositeurs dont les ouvrages y sont exécutés avec des moyens matériels qui malheureusement n'existent pas, pour eux, ailleurs.

Une ouverture de M. Daniele, élève de M. Lesueur, a été exécutée, il faut le dire, avec trop peu d'ensemble pour qu'il nous soit permis de juger du mérite de ce morceau: nous croyons que la faiblesse de l'exécution a tenu à un trop petit nombre de répétitions. L'ouverture des *Noces de Figaro* a été dite avec plus d'ensemble et de précision.

Un duo de Mayseder pour piano et violon, exécuté par M. Urhan et Mlle Marie Jouard, son élève, a été vivement et justement applaudi. Mlle Marie Jouard est presque une enfant, et cependant elle annonce déjà devoir posséder plus tard un talent fort distingué. De la netteté dans l'exécution, de l'à-plomb et l'instinct musical, telles sont les qualités par lesquelles elle se distingue. Son professeur, M. Urhan, l'a fort habilement accompagnée. La jeune pianiste a joué ensuite avec succès une fantaisie de Czerny.

Dans une Polonaise de Mayseder, M. Urhan a excité les bravos de l'auditoire, et il n'a pas fait moins de plaisir dans un quintetto de Beethoven pour piano et instrumens à vent, qu'il a joué sur l'*aerophon* de M. Dietz, et dans lequel il a été fort bien accompagné par un amateur dont le nom n'était point indiqué sur le programme.

Mme Richard a exécuté un solo de harpe.

Mme Lavry et MM. Hébert et Domange ont chanté plusieurs morceaux avec succès.

— Le Théâtre-Italien fera sa réouverture le mardi 2 octobre 1832, et sa saison sera de six mois qui expireront le 31 mars.

Les artistes engagés jusqu'ici pour toute la saison sont MM. Rubini, Tamburini, Bordogni, Santini, Berattoni de Magnan; MMes Baccabadoti, Grisi (Judith), Grisi (Julie), Tadolini, Tamburini, Amigo, Rossi.

Les locataires et abonnés à la dernière saison qui désireraient conserver leurs loges ou places pour la prochaine saison, sont priés de vouloir bien se faire inscrire au bureau de la location, rue Favart, en face celle d'Amboise, d'ici au 1er septembre; autrement on en disposerait.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VI^me ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 27.

Condit. de l'Abonnem.			La REVUE MUSICALE paraît le SAMEDI de chaque semaine.	Division des matières :
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.	On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.	Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.
8 fr.	15 fr.	30 fr.		
On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.			PARIS, SAMEDI 4 AOUT 1832.	

Littérature musicale.

CHAPELLE-MUSIQUE DES ROIS DE FRANCE,

PAR CASTIL-BLAZE (1).

S'il était possible de faire une bonne histoire des chapelles des rois et empereurs qui ont régné depuis le onzième siècle jusqu'au dix-neuvième, et des églises principales de l'Italie, de l'Allemagne, de la France et de l'Espagne, on aurait à peu près la meilleure histoire possible, et surtout la plus complète, de la musique religieuse et de ses révolutions. Mais pour exécuter des ouvrages semblables, les matériaux manquent, et ceux qui existent sont mal connus ou ne le sont pas du tout. Il faudrait être placé favorablement pour les recueillir, employer beaucoup de temps et de patience à ces recherches, et ne point se rebuter des difficultés. Après avoir rassemblé tout ce qui est nécessaire pour faire un pareil ouvrage, on n'éprouverait pas moins d'embarras pour les mettre en œuvre, car on se trouverait dans l'alternative ou d'écrire un livre bon seulement pour les savans et d'une lecture peu agréable, ou de négliger une partie des trésors d'érudition qu'on aurait réunis. Telles sont sans doute les causes qui nous ont privés jusqu'ici d'un bon ouvrage de ce genre.

On a cependant écrit des livres remplis de savantes recherches sur les chapelles des rois et sur les cathédrales; mais, ainsi que le remarque M. Castil-Blaze au commencement de l'ouvrage dont j'entreprends de rendre compte, ces livres ont eu pour auteurs des ecclésiastiques qui ne se sont occupés que des intérêts du clergé, de l'étiquette, des priviléges des aumôniers, des avantages accordés aux commensaux des maisons royales, et d'autres choses semblables; quant à la musique, elle ne leur a pas paru mériter beaucoup d'attention : à peine en ont-ils dit quelques mots. Le livre rempli d'érudition de Guillaume Du Peyrat, sur la chapelle des rois de France, n'est pas à l'abri de ces reproches; on y trouve à peine quelques noms de musiciens indiqués, et l'auteur semble avoir négligé à dessein les matériaux qu'il avait sous la main pour traiter ce sujet. Un livre manquait donc sur la chapelle-musique des rois de France, et c'est cette lacune que M. Castil-Blaze a voulu remplir par l'ouvrage qu'il vient de publier.

La difficulté du plan est la première qui se présente à l'écrivain qui entreprend un livre de cette espèce. Veut-il remonter aux premiers temps de la monarchie? D'une part il ne trouve que des indications incertaines; de l'autre, il n'a pour ainsi dire à faire que l'histoire du plain-chant, histoire peu riche de faits, qui manque de variété, et qui n'est pas à proprement parler l'histoire de la chapelle des rois de France. Lui semble-t-il plus convenable de ne commencer son histoire qu'au moment où l'art déjà formé intéresse réellement l'histoire? Dans ce cas, il lui sera difficile de donner à ses lecteurs une idée juste de la lenteur des premiers progrès, et il ne pourra guère remonter au-delà de la fin du quatorzième siècle. Que faire en effet des citations qu'on peut puiser chez des écrivains qui, n'étant pas musiciens et ignorant l'histoire de la musique, se sont servis de termes qui n'ont aucun sens par la manière dont ils les ont employés? Par exemple, Du Peyrat veut donner une idée de l'influence du chanteur Acorède envoyé par Boëce à Clovis pour instruire ses chantres : « Les prê« tres et les chantres de Clovis, dit-il, apprirent à chan« ter plus doucement et plus agréablement, et ayant ap« pris à jouer des instrumens, ce grand monarque s'en « servit depuis pour le service divin, ce qui a continué « sous ses successeurs et jusqu'au déclin de sa lignée « que la musique a toujours été en usage à la cour de

(1) Un vol. in-12. Prix: 4 fr. Paris, Paulin, place de la Bourse, 1832, et à l'*Agence générale de la musique*, rue du Helder, n. 13.

« nos premiers rois. » Sans parler du style gaulois et fort peu logique de ce passage, que dire de ces fausses notions qui font introduire des instrumens de musique dans la musique d'église au temps de Clovis, tandis qu'à l'exception de l'orgue ce n'est que près de onze siècles après ce roi qu'ils y furent admis.

M. Castil-Blaze, dans le plan qu'il avait adopté de faire un tableau de l'histoire complète de la chapelle du roi, n'a pu échapper au danger de parler longuement de l'époque du plain-chant et de la diaphonie, qui n'étaient pas de la musique, et de citer des anecdotes incertaines sans pouvoir donner aucunes notions primitives sur l'histoire de cette chapelle. Mais s'il n'a pu mettre beaucoup de solidité dans cette partie de son ouvrage, il y a du moins fait preuve de beaucoup d'esprit, en contant de la manière la plus agréable et la plus piquante ces anecdotes dont rien ne garantit l'authenticité.

C'est au temps de Louis XI que commence l'époque positive de l'histoire de la chapelle-musique des rois de France; là M. Castil-Blaze avait à sa disposition des faits qu'il a mis à profit. Les règnes de Louis XII et de François Ier lui ont fourni aussi des choses curieuses qu'il n'a point négligées. Son livre est terminé par un document ignoré jusqu'à ce jour, qui fournit des lumières sur la composition de la chapelle de ce dernier prince. On y trouve les noms des maîtres de cette chapelle, ceux des hautes-contres, des ténors, des basses et même des noteurs ou copistes, avec l'indication des appointemens accordés à chacun. Ce document se rapporte à l'année 1532. On trouve aussi dans *l'histoire de la chapelle-musique* des détails intéressans sur l'état de cette chapelle sous les règnes de Charles IX, de Henri III, de Henri IV et de Louis XIII. Les historiens de la musique ont en général trop négligé les sources où ils pouvaient puiser pour cette partie de leur sujet; M. Castil-Blaze ne s'est pas borné comme eux à citer des faits connus et répétés par tout le monde; il s'est attaché à rendre sensibles les phases de progrès et de décadence de la musique française sous ces rois et sous leurs successeurs. Au nombre des auteurs contemporains qui lui ont fourni de bons renseignemens, est Annibal Gantez, écrivain peu connu du temps de Louis XIII, qui, dans un ouvrage intitulé *Entretiens familiers des musiciens* (Auxerre, 1643, in-8), a bien fait connaître l'état de la musique d'église en France à l'époque où il écrivait. M. Castil-Blaze en a tiré deux lettres intéressantes qu'il a rapportées en entier.

L'organisation complète de la chapelle et de la musique de la chambre, sous le règne de Louis XIV, a fourni au spirituel auteur de l'ouvrage que j'analyse la matière de chapitres curieux sur un sujet peu connu. A partir de cet instant, les matériaux ne lui manquaient point, et il a su les employer avec habileté. Il démontre jusqu'à l'évidence que jamais cette chapelle et cette musique ne furent dans un état plus brillant qu'au temps du grand roi. C'est sous son règne que l'orchestre fut uni aux voix dans la musique d'église, et que par des avantages de tout genre le sort des artistes fut assez heureux pour qu'ils se livrassent avec ardeur à la culture de leur art. Des anecdotes piquantes sur les principaux musiciens de cette époque viennent jeter de la variété au milieu des énumérations un peu sèches des individus, de leurs fonctions et des rétributions qui leur étaient allouées.

Sous la régence commence une décadence de la chapelle-musique qui se continue sous le règne de Louis XV et qui enfin se termine par une destruction complète au 10 août 1792. Les causes de cette décadence progressive sont exposées avec clarté par M. Castil-Blaze. La régénération de la chapelle et de la musique particulière lui fournit l'occasion de rapporter des faits peu connus et des anecdotes qui acquièrent du piquant par la manière du narrateur. L'une d'elles, relative à Zingarelli, me paraît de nature à intéresser les lecteurs de la *Revue Musicale*, et c'est en la rapportant ici que je terminerai le compte rendu d'un livre que tous les amateurs de musique voudront posséder.

«En 1811, un *Te Deum* solennel fut chanté dans toutes les églises de l'empire français à l'occasion de la naissance du fils de Napoléon. L'ordre parti des Tuileries arriva jusqu'à Rome, alors chef-lieu d'un de nos départemens, et convoqua les fidèles de la cité sainte pour célébrer aussi cet heureux événement. Les cardinaux, les évêques, les prêtres, les sacristains, avaient tout disposé pour la cérémonie; la superbe église de Saint-Pierre était parée, et le peuple romain venait au rendez-vous pour entendre le *Te Deum*, et prendre part à une fête religieuse, pompeusement annoncée, et que la musique devait embellir. Au moment de commencer, on s'aperçoit que les chanteurs et les symphonistes manquent à l'appel; ils ne sont point à leur poste, pas même le maître de chapelle Zingarelli. Le sacré collége fait mander ce compositeur; il arrive, mais on n'est pas plus avancé. Zingarelli ne reconnaît pas le fils de Napoléon pour son souverain, il renie le nouveau roi de Rome et ne veut pas que l'on chante pour remercier le ciel du cadeau qu'il a fait aux Romains; Zingarelli a mis sous clef sa musique, et congédie les musiciens; sous aucune raison, prétexte, excuse que ce soit, il ne

consentira à les convoquer. Le *maestro* réfractaire ne craint point les menaces; il se fera plutôt couper le poing que de prendre le bâton de mesure pour conduire sa troupe et la faire participer à un semblable sacrilége.

« Napoléon fut instruit de cette incartade, et Napoléon n'entendait pas raillerie en matière de *Te Deum;* il affectionnait tellement cette hymne qu'il la faisait chanter, même après ses défaites. Sur-le-champ un message secret prescrit au préfet de Rome de faire arrêter Zingarelli, et de l'expédier de brigade en brigade, clos et couvert, dans un fourgon. Ces mesures n'effrayèrent point notre musicien fanatique; il n'éprouvait aucun remords de conscience, il ne songeait pas à demander grace, et s'il venait à Paris, c'était pour refuser encore ce *Te Deum* demandé avec tant d'instances et d'une manière si peu courtoise.

« Le préfet, voyant un homme si déterminé prêt à entreprendre ce long voyage sans en craindre les résultats, voulut lui épargner les désagrémens d'être escorté par la gendarmerie; il accepta sa parole de musicien, et le laissa partir par la diligence, avec promesse de ne point s'égarer en chemin.

« Zingarelli ne mit pas moins d'exactitude à se rendre à Paris que Régulus n'en avait montré pour aller reprendre ses fers à Carthage. Il arrive en octobre sur les bords de la Seine avant l'expiration du délai fixé, se loge sur le boulevard des Italiens, dans la maison n° 7 habitée encore à cette époque par son confrère Grétry, et fait savoir à l'empereur qu'il attend ses ordres. On ne lui répond pas; huit jours se passent, et point de nouvelles. Zingarelli, plus calme, s'occupait de ses moyens de défense; il cherchait dans sa tête des argumens spécieux, qu'il aurait opposés à la première attaque avant de se mettre en état de rébellion ouverte, quand on sonne à sa porte. C'était un envoyé du cardinal Fesch, grand-aumônier; il aborde le maître de chapelle avec la civilité la plus affectueuse, donne les plus grands éloges à son talent, lui demande des nouvelles d'une santé si précieuse aux arts, la fatigue de la route peut l'avoir altérée, et finit son discours en lui présentant de la part de Napoléon mille écus pour les dépenses d'un voyage entrepris par son ordre. Zingarelli réserve ses frais de logique et d'éloquence pour une autre fois et se borne à témoigner sa gratitude.

« Pendant plus de deux mois, aucun messager du pouvoir ne vient le troubler dans sa retraite; le maître de chapelle croyait qu'on l'avait tout-à-fait oublié, quand il reçoit l'ordre d'écrire une messe solennelle avec chœur et symphonie. Cet ordre lui est signifié le 1[er] janvier 1812, et la messe devait être exécutée par la chapelle le 12 du même mois. « Une messe! dit Zingarelli; « va pour la messe et même pour le *Domine salvum* en- « core; mais, par les clefs de saint Pierre et la mule du « pape, qu'il ne touche pas la corde du *Te Deum* pour « son prétendu roi de Rome! Cette corde sonnerait « mal, et jamais..... » La messe est composée en huit jours, chantée et trouvée digne de son auteur. Zingarelli reçut 5,000 fr. accompagnés de félicitations et des complimens les plus flatteurs. Il fut chargé bientôt après de mettre en musique cinq versets choisis dans le *Stabat.* « J'ai promis de ne pas faire de *Te Deum,* se dit « encore le *maestro;* mais rien ne m'empêche de com- « poser un *Stabat* dont la couleur triste et lugubre est « en opposition avec la pompe triomphale du *Te Deum.* « Donnons-lui un *Stabat.* Je reste en paix avec ma « conscience; mais qu'il ne compte pas sur un *Te* « *Deum :* plutôt l'exil, la prison, la mort; je saurai lui « prouver que les Italiens ont du caractère. »

« Le *Stabat* est exécuté au palais de l'Élysée le vendredi-saint, 27 février 1813, par Crescentini, Lays, Nourrit père, et Mmes Branchu et Armand; il produit un effet ravissant. Ladurner accompagnait les voix sur l'orgue expressif de M. Grenié. Lorsque le virtuose Crescentini s'avança pour dire le verset *Vidi suum dulcem natum*, il pria l'organiste de lui céder la place, et sut si bien unir le charme de sa voix, sa merveilleuse expression aux accords de l'instrument, qu'il arracha des larmes à tout l'auditoire. Le verset fut répété par le chanteur sublime : un signe de l'empereur avait demandé, prescrit ce *da capo.* On n'applaudissait pas, mais on pleurait; on était dans le ravissement, l'extase; les voix artificielles de l'espèce de celle de Crescentini ont une puissance de vibration, un prolongement de tenue, un timbre flatteur et pénétrant, une molle flexibilité, un charme délicieux que les voix naturelles ne sauraient acquérir. Ceux qui n'ont pas entendu Crescentini, le dernier des illustres de son genre, ne peuvent point connaître toute la magie du chant vocal, bien que les Pisaroni, les Pasta, les Malibran et toutes les dames qui tiennent la place des anciens *soprani*, sans les remplacer, leur aient fait éprouver de grandes jouissances.

« MM. Grenié et Ladurner reçurent un témoignage de l'empereur, l'un pour avoir fait l'orgue expressif, l'autre pour l'avoir mis en jeu.

« Zingarelli se retira dans son cabinet : après ce nouveau succès, il rêvait aux compositions qui pouvaient lui être demandées. Il avait déjà le plan d'un *Magnificat*, des idées pour un *Sub tuum præsidium* et d'autres motets encore; mais aucune requête de la cour ne vint mettre son génie à contribution. Ce silence durait depuis plus

d'un mois, quand Zingarelli fit annoncer au cardinal Fesch, avec beaucoup de précautions et par un ami, que les obligations de sa place de maître de chapelle de l'église de Saint-Pierre l'appelaient à Rome, et qu'il désirait savoir, à peu près du moins, quand il lui serait permis de penser à son départ. « Demain, après-demain, aujourd'hui même, si cela lui convient », répondit-on; « M. Zingarelli est parfaitement libre; son « séjour à Paris est une bonne fortune pour nous, il est « vrai; mais S. M. serait fâchée qu'il lui fit négliger ses « affaires. »

« C'est ainsi que se termina ce voyage, commencé d'une manière qui ne promettait pas de semblables résultats. Zingarelli dirigea sa course vers le Vatican, et ce n'est pas sans plaisir qu'il disait de temps en temps sur la route : « Je n'ai pourtant pas fait chanter de *Te « Deum* pour notre prétendu roi. »

Polémique.

A M. Fétis, *directeur de la* Revue musicale.

Je vous remercie très sincèrement, mon cher maître, du témoignage que vous voulez bien me rendre relativement à la coïncidence de mes projets avec ceux de M. Lemetheyer pour l'arrangement des orchestres des théâtres lyriques. La vérité est que M. Lemetheyer n'ayant, que je sache, rien publié, et les archives du ministère n'étant point à ma disposition, j'ai pu ignorer, et j'ai en effet ignoré ses plans et jusqu'à l'existence de sa personne qui jusqu'à ce jour m'était totalement inconnue. Quoi qu'il en soit, nous voici en concurrence et à peu près contemporains, car mon plan remonte à l'époque du ministère de M. de Lauriston, à qui j'en fis voir les dessins avec plusieurs autres, notamment ceux d'un Conservatoire dont il fit faire une copie qui est demeurée dans ses cartons : quant au plan d'orchestre, il me le remit en me disant qu'il lui paraissait entraîner trop de difficultés d'exécution, et le plan rentra dans mon portefeuille où il dormirait encore avec quelque centaine d'autres que vous connaissez, sans la circonstance qui l'en a fait sortir (1).

(1) Des travaux très multipliés en effet, et que nous regrettons sincèrement de ne point voir mettre au jour, remplissent le portefeuille de M. Choron. Au nombre de ces ouvrages, tous plus ou moins importans, nous plaçons en première ligne l'*Introduction aux principes généraux de la musique*, dont nous avons entretenu plusieurs fois nos lecteurs, et qui nous paraît devoir assurer à son auteur une gloire solide et le placer à un rang élevé parmi les écrivains sur la musique. (*Note du rédacteur.*)

Mais ce n'est pas le tout d'être en concurrence; nous avons, M. Lemetheyer et moi, plusieurs devanciers, non-seulement feu Glomel, qui, comme je l'ai dit dans mon mémoire, plaça dans les loges grillées d'avant-scène les personnages parlans et chantans du théâtre des Beaujolais, qui s'accordaient avec les mimes de la scène, non-seulement les divers compositeurs, tels que Grétry, Mozart, Winter, etc., etc., qui en différentes circonstances ont placé dans les coulisses un, deux et jusqu'à trois ou quatre orchestres secondaire concertans avec l'orchestre principal, mais en outre et par-dessus tous, feu M. le colonel Grobert dont les travaux en cette partie méritent une mention détaillée et particulière.

M. le colonel Grobert, mort il y a quelques années, était un fort habile mécanicien qui fut chargé de faire et fit en effet transporter fort heureusement du château de Marly les beaux chevaux de Costou que l'on voit en avant de la place de la Concorde. Il s'était beaucoup occupé, ainsi que M. Lemetheyer, de la recherche *des moyens de perfectionner la magie théâtrâle*, objet dont je ne m'inquiète guère plus que de la lanterne magique, convaincu que toute la magie du théâtre est dans la perfection des œuvres que l'on y représente et non dans l'éclat des décorations. M. le colonel Grobert vint me trouver en 1816, à l'Opéra que j'administrais alors, et me fit part de ses projets pour lesquels il sollicitait le ministre de la maison du roi. Son plan, en ce qui regardait l'orchestre, consistait à le placer sous le théâtre, à l'avant-scène dont il supprimait la rampe, qu'il remplaçait par d'autres moyens d'éclairage. Ce plan me parut chimérique, et comme il était l'idée dominante de l'auteur, il me porta à faire peu d'attention à un ouvrage qu'il me remit et qu'il avait publié dès 1809, sous le titre : *De l'exécution dramatique considérée dans ses rapports avec le matériel de la salle et de la scène*, etc., ouvrage dont M. Lemetheyer doit nécessairement avoir connaissance, puisqu'il a précisément pour objet celui dont il s'est occupé depuis si long-temps. Or, parcourant en dernier lieu, et depuis la publication de mon mémoire, ce même ouvrage pour voir ce qu'il pouvait contenir de relatif à mon plan, j'y ai trouvé en toutes lettres (p. 272) le projet de placer l'orchestre sur les deux côtés de l'avant-scène.

Il est vrai de dire que l'auteur n'entre dans aucuns détails sur la manière dont il opérerait ce placement, qu'il regarde comme très difficile à exécuter, et qu'il en donne au contraire de fort étendus sur le mode de collocation qu'il préférait (p. 254); mais il n'en est pas moins vrai que nous sommes devancés, M. Lemetheyer et moi, quant à l'idée principale, celle de placer l'orchestre sur les deux côtés de l'avant-scène, et qu'il ne reste

à chacun de nous que le mode d'exécution de ce plan. Je ne sais point en quoi consistent les moyens de M. Lemetheyer. Les miens sont connus; vous les avez imprimés : ils se rapportent les uns au tracé (1), les autres à la distribution de l'orchestre; et je pense qu'ils diffèrent de ceux de M. Lemetheyer en ce que, tout en plaçant dans des niches grillées sur les deux côtés de l'avant-scène les masses de l'orchestre, je laisse subsister en avant de la scène un cordon symphonique occulte qui sert à établir la liaison entre les masses placées aux extrémités. Ce que j'ai maintenant à vous dire, c'est qu'après avoir, sur les observations de nos plus célèbres compositeurs, fait à mon plan des rectifications qui le mettent, je pense, à l'abri de toute critique, je l'ai soumis à des administrateurs et des artistes dramatiques de premier ordre qui l'ont accueilli favorablement et l'ont jugé digne d'un essai. Cet essai aura probablement lieu d'ici à peu de temps, et sans en préjuger le résultat, je crois pouvoir dès à présent observer que sa coïncidence, que ce qu'il peut y avoir de conformité entre les vues de M. Lemetheyer, les miennes, celles de M. de Grobert et autres, s'il y a lieu, ne peut qu'établir une présomption favorable à l'égard d'un projet dont les avantages incontestables sous plusieurs rapports essentiels doivent faire désirer le succès.

Je profite de cette occasion pour vous annoncer que je poursuis avec persévérance et succès mes recherches sur ce que j'ai nommé *Architecture musicale.* Tous mes tracés sont terminés; les dessins s'achèvent, et très prochainement je mettrai sous vos yeux et ceux du public le plan d'une salle de concert et d'un salon de musique, qui, je le présume, offriront plusieurs parties dignes d'attention : cet objet sera suivi de plusieurs autres.

Votre affectionné,

A. Choron.

(1) Nous croyons à propos de faire observer que M. Choron, qui est très familier avec la géométrie et les arts qui en dépendent, détermine et exécute ses tracés lui-même et n'a recours à des mains étrangères que pour la confection des dessins que ses occupations ne lui laisseraient pas le loisir d'achever, en sorte qu'il est beaucoup plus sûr de ses résultats que les personnes qui n'auraient pas le même talent.

Nouvelles de Paris.

La rentrée de Mme Damoreau à l'Académie royale de musique a été des plus brillantes. Le second acte de *Guillaume-Tell* et le rôle de *Ninka* dans *le Dieu et la Bayadère,* ont fourni à cette cantatrice des occasions pour développer son talent délicieux. Depuis lors elle a repris son rôle d'Isabelle dans *Robert-le-Diable,* et n'y a pas été moins parfaite. A la représentation de cette pièce, Dérivis remplaçait Levasseur dans le rôle de Bertram. Ce jeune homme a de l'intelligence musicale, de la chaleur et de l'assurance. Il y a loin sans doute de son jeu et de son chant à l'admirable perfection de Levasseur; mais cette perfection ne peut être que le produit d'un talent mûri par l'expérience et l'observation jointes aux plus heureuses qualités naturelles; on ne peut l'attendre d'un artiste aux premiers temps de sa carrière.

Mlle Falcon poursuit ses debuts avec un succès décidé; la production de son talent fait honneur à son organisation et au Conservatoire dont elle sort. Quoi qu'on en dise, et bien que le régime de cette école soit susceptible de plusieurs améliorations importantes, c'est à elle que nous devons tout ce qu'il y a de chanteurs parmi nous, et c'est elle encore qui fournit maintenant aux théâtres d'Italie la plupart de ceux qui y brillent.

— Les affaires du nouvel Opéra-Comique ne sont pas encore terminées; mais on croit qu'elles le seront bientôt, et que ce spectacle pourra être offert au public dans le courant du mois de septembre. Il est douteux que de nouveaux ouvrages puissent être prêts pour cette époque; cependant il aurait été nécessaire de faire acte de nouveauté par le répertoire si on ne peut le faire par le personnel. Au reste, nous croyons que rien n'est encore décidé sur la composition des premières représentations.

— Les concours annuels du Conservatoire doivent commencer demain dimanche, 5 août, par les travaux des élèves compositeurs et harmonistes. Les jours suivans seront destinés aux concours de solfége, de vocalisation, de chant et de tous les instrumens. Les premiers auront lieu dans la petite salle du Conservatoire, et les autres dans la grande.

— Le premier ouvrage qui sera représenté à l'Académie royale de musique a pour titre *les Faux monnayeurs.* Les auteurs sont MM. Scribe et Auber.

— La musique de *la Tentation* vient d'être mise en vente chez M. Maurice Schlesinger, rue de Richelieu, n° 97 : nous donnerons dans notre prochain numéro le catalogue des morceaux de cet ouvrage.

— Le cruel fléau qui exerce de nouveau ses ravages au milieu de nous vient de faire éprouver à la société et aux arts une perte qu'ils ne sauraient trop déplorer. Mme Adèle Kreutzer, veuve du célèbre compositeur de ce nom, n'a survécu que d'un an et demi à un époux qui sera à jamais l'une des gloires musicales de la France.

Excellente musicienne elle-même, Mme Kreutzer n'ambitionna cependant point le renom d'artiste; mais elle réunit au plus haut degré les qualités solides ou brillantes qui font la femme supérieure. Pendant longtemps, sa maison fut le rendez-vous de quelques hommes d'élite dans les lettres et dans les arts, qui, en goût et en esprit, étaient bien sûrs de rencontrer là autant qu'ils y apportaient eux-mêmes. Nous citerons parmi eux Marsollier et Méhul, ces deux hommes éminemment aimables et spirituels, et l'éternel honneur de notre vieille scène lyrique. L'un collaborateur et l'autre émule de Kreutzer, tous deux partageaient entre lui et sa femme les sentimens d'une amitié qui offrait tous les caractères de la tendresse fraternelle.

Le nom de Kreutzer est aujourd'hui dignement porté par son frère, l'un de nos professeurs de violon les plus distingués, et à l'éloge duquel suffirait le talent de Massard, son élève; un fils d'Auguste Kreutzer, âgé seulement de 14 ans, *spes ultima*, promet, par de rapides progrès, de marcher à son tour dans la carrière de succès que les exemples d'un oncle et d'un père ouvrent à sa jeune émulation.

Biographie.

ALLEGRI (Grégoire).

Dans le premier volume de la *Revue musicale*, nous avons donné une notice biographique sur Grégoire Allegri, auteur du fameux *Miserere* qui se chante dans la chapelle Sixtine, à Rome, pendant la semaine sainte. Cette notice avait été composée d'après les matériaux que nous possédions. Depuis lors, la publication des excellens Mémoires de M. l'abbé Baini est venue nous fournir des documens plus précis, des renseignemens plus positifs sur cet homme célèbre, et nous donner les moyens de rectifier des erreurs que nous avions commises. Nous croyons devoir donner ici une notice nouvelle plus étendue, plus correcte et plus abondante en faits, afin de nous montrer dignes de la confiance que le public veut bien accorder à notre recueil.

Allegri (Grégoire), prêtre et compositeur, de la famille du Corrége, naquit à Rome vers 1580. Il fut élève de Jean-Marie Nanini avec Antoine Cifra et Pierre-François Valentini. Un bénéfice lui ayant été accordé dans la cathédrale de Fermo, il fut d'abord attaché à cette église comme chanteur et compositeur. Ce fut pendant ce temps qu'il publia ses concerts à 2, 3 et 4 voix, et ses motets à 2, 3, 4, 5 et 6 voix. La réputation que lui firent ces ouvrages lui procura l'honneur d'être appelé par le pape Urbain VIII, qui le fit entrer dans le collége des Chapelains, chanteurs de la chapelle pontificale, le 6 décembre 1629. Il y resta jusqu'à sa mort, qui arriva le 18 février 1652, et fut inhumé à Sainte-Marie *in Vallicella*, dans le caveau du collége des chanteurs de la chapelle du Vatican. André Adami (*Osservaz. per ben regol.*, etc., p. 199) dit qu'Allegri était d'une bonté rare, fort charitable, et qu'il visitait chaque jour les prisonniers pour leur distribuer tous les secours dont il pouvait disposer. Les ouvrages imprimés d'Allegri sont : 1° *Il primo libro di Concerti a 2, 3, 4 voci*, Rome, soldi, 1618; 2° *Il secondo libro di Concerti a 2, 3, 4, voci*, Rome, soldi, 1619; 3° *Gregorii Allegri Romani Firmanæ ecclesiæ beneficiati Motecta*, 2, 3, 4, 5, 6 *vocum, liber primus*, Rome, soldi, 1620; 4° *Motecta* 2, 3, 4, 5, 6, *vocum, liber secundus*, Rome, soldi, 1621. Quelques motets d'Allegri ont été aussi insérés par Fabio Costantini dans le recueil qui a pour titre : *Scelta di Motetti di diversi eccelentissimi autori a 2, 3, 4, 5 voci*, Rome, 1618. Un grand nombre de compositions inédites de ce musicien célèbre se trouvent à Rome dans les archives de Sainte-Marie *in Vallicella* et dans le collége des Chapelains, chanteurs de la chapelle pontificale. M. l'abbé Baini cite particulièrement un motet et une messe à huit voix, *Christus resurgens ex mortuis*. Enfin, deux collections précieuses qui se trouvent dans le Collége romain, et qui ont pour titre : *Varia musica sacra ex bibliotheca Altaempsiana jussu D. Jo. Angeli ducis ab Attaemps collecta*, renferment plusieurs compositions d'Allegri, notamment des concerts pour plusieurs instrumens, ouvrages fort remarquables dont Kircher a tiré un morceau qu'il a publié dans sa *Musurgia* (t. I, p. 487). Mais c'est surtout au *Miserere* à deux chœurs, l'un à quatre voix, l'autre à cinq, qui se chante à la chapelle Sixtine, à Rome, dans la semaine sainte, qu'Allegri doit la réputation dont il jouit. Ce *Miserere* est un de ces morceaux dont on ne comprend pas l'effet à la lecture, à cause de la grande simplicité qui y règne; mais il existe dans la chapelle pontificale une tradition d'exécution excellente qui en fait ressortir le mérite et qui lui donne une teinte religieuse et expressive dont on ne peut se faire d'idée sans l'avoir entendu. La réputation dont jouissait ce morceau l'avait en quelque sorte fait considérer comme sacré : il était défendu d'en prendre ou d'en donner copie sous peine d'excommunication; cependant les foudres de l'église n'ont point effrayé les curieux. Mozart l'a écrit pendant qu'on le chantait; le docteur Burney en obtint une copie à Rome, et le publia à Londres en 1771; M. Choron l'a inséré dans sa *Collection des pièces de musique religieuse qui s'exécutent tous les ans à Rome durant*

la semaine sainte. Le même professeur a fait exécuter, en 1830, les six premières strophes et la dernière de ce *Miserere* dans les concerts spirituels de l'institution royale de musique religieuse qu'il dirige : les amateurs qui assistaient à ces concerts ont pu se faire une idée de cette composition, qui n'avait jamais été entendue à Paris.

L'anecdote suivante prouve jusqu'à l'évidence que la perfection d'exécution qu'il y avait autrefois dans la chapelle Sixtine est indispensable pour faire valoir le *Miserere* d'Allegri.

L'empereur Léopold I[er], grand amateur de musique, en avait fait demander une copie au pape par son ambassadeur à Rome, pour l'usage de la chapelle impériale : elle lui fut accordée. Le maître de la chapelle pontificale fut chargé de faire faire cette copie, qui fut envoyée à l'empereur. Plusieurs grands chanteurs du siècle se trouvaient alors à Vienne : on les pria de coopérer à l'exécution; mais malgré tout leur mérite, comme ils ignoraient la tradition, le morceau ne produisit d'autre effet que celui d'un faux-bourdon ordinaire. L'empereur crut que le maître de chapelle avait éludé l'ordre et envoyé un autre *Miserere*; il s'en plaignit, et le prétendu coupable fut chassé sans qu'on voulût entendre sa justification. Enfin ce pauvre homme obtint de plaider lui-même sa cause, et d'expliquer à Sa Sainteté que la manière de chanter ce *Miserere* dans sa chapelle ne pouvait s'exprimer par des notes, ni se transmettre autrement que par l'exemple. Le Saint-Père, qui n'entendait rien à la musique, eut beaucoup de peine à comprendre comment le même morceau pouvait produire des effets si différens; cependant il ordonna à son maître de chapelle d'écrire sa défense; on l'envoya à Vienne, et l'empereur en fut satisfait.

Pour compléter l'histoire du *Miserere* d'Allegri, je crois devoir donner ici un extrait de la notice de l'abbé Baini sur la chronologie des *Miserere* qu'on a chantés à la chapelle Sixtine (Mémoires sur Palestrina). Cette notice contient quelques faits curieux que l'on chercherait vainement ailleurs.

Deux volumes manuscrits des archives de la chapelle, côtés 150 et 151, renferment tous les *Miserere* qui ont été chantés dans la chapelle pontificale depuis les temps les plus reculés, à l'exception du premier, qui fut chanté en faux-bourdon en 1514 sous le pontificat de Léon X, et qui ne fut point jugé digne d'entrer dans le recueil.

En 1517, Constant Festa, qui venait d'être reçu chanteur de la chapelle, écrivit deux versets du *Miserere*, l'un à quatre voix, l'autre à cinq. Ce *Miserere* est le premier qu'on trouve dans le recueil. Le deuxième est de Louis Dentice, gentilhomme napolitain, auteur de *due Dialoghi della musica, uno della teorica, l'altro della pratica*, etc. Naples, 1533. Ce *Miserere* est alternativement à quatre voix et à cinq. Le troisième, dont il n'y a que deux versets à quatre voix, est de François Guerrero de Séville. Viennent ensuite deux versets du *Miserere*, l'un à quatre voix, l'autre à cinq, par Palestrina. Le cinquième *Miserere*, dont il n'y a que deux versets, l'un à quatre voix, l'autre à cinq, est de Théophile Gargano, de Gallese, qui fut agrégé au collége des chanteurs de la chapelle le 1[er] mai 1601. Le sixième *Miserere*, composé de deux versets, l'un à quatre voix, l'autre à cinq, est de Jean-François Anerio. Felice Anerio est l'auteur du septième, qui est alternativement à quatre et à cinq voix. Cet auteur est le premier qui ait écrit le dernier verset à neuf voix. Le huitième *Miserere*, fort inférieur aux précédens, est d'un auteur inconnu. Viennent ensuite les versets de Palestrina, ci-dessus mentionnés, avec l'addition du dernier verset à neuf voix, par Jean-Marie Nanini. Le dixième *Miserere*, à quatre voix, avec le dernier verset à huit, est de Sante Naldini, Romain, agrégé au collége des chanteurs de la chapelle, le 23 novembre 1617. Le onzième, à quatre voix, avec le dernier verset à huit, est de Roger Giovanelli, agrégé à la chapelle le 7 avril 1599. Le douzième, alternativement à quatre et à cinq voix, avec le dernier verset à neuf, est celui de Grégoire Allegri. L'usage d'écrire des *Miserere* pour la chapelle Sextine cessa dès ce moment, parce que celui d'Allegri fut trouvé si beau qu'on ne crut pas pouvoir faire mieux. Cependant il le corrigea à plusieurs reprises et en changea plusieurs fois l'ordre des parties pour obtenir des effets meilleurs; il fut ensuite revu et perfectionné par plusieurs chanteurs et compositeurs de la chapelle, qui y ajoutèrent tout ce qu'ils crurent le plus propre à en rendre l'exécution satisfaisante. Ce morceau se chantait dans les matinées du mercredi et du vendredi-saint. Le jeudi on avait l'usage de chanter tantôt le *Miserere* de Felice Anerio, tantôt celui de Sante Naldini.

Plus les beautés du *Miserere* d'Allegri étaient appréciées, plus on éprouvait d'ennui à dire les autres; en 1680 on obtint d'Alexandre Scarlatti qu'il en écrivît un nouveau pour le service de la chapelle; mais la composition ne justifia point tout ce qu'on attendait d'un tel maître; il fut cependant adopté par respect pour la réputation de son auteur, et exécuté le jeudi-saint alternativement avec ceux de Sante Naldini et de Felice Anerio. En 1714, Thomas Bai, maître de chapelle du Vatican, écrivit un nouveau *Miserere* en deux versets, alternativement à quatre et à cinq voix, avec le dernier à huit, sur le plan de celui d'Allegri; et cette composition fut trouvée si

belle que dès lors on cessa de chanter le *Miserere* de Felice Anerio et de Scarlatti, et qu'on n'exécuta plus que ceux d'Allegri et de Bai dans les trois matinées des Ténèbres, depuis 1714 jusqu'en 1767. En 1768, Joseph Tartini, célèbre violoniste, fit don à la chapelle d'un *Miserere* de sa composition, alternativement à cinq voix et à quatre avec le dernier vers et à huit; la musique était différente à chaque verset. Ce *Miserere* fut exécuté la même année; mais il ne put soutenir la comparaison avec ceux de Bai et d'Allegri, et fut rejeté pour toujours. En 1777, Pasquale Pisari, à la demande des chanteurs de la chapelle, composa un nouveau *Miserere* avec tous les versets différens, alternativement à quatre et à cinq voix, et les deux derniers versets à neuf: il eut le même sort que celui de Tartini; en sorte que depuis 1778 jusqu'en 1820 les *Miserere* d'Allegri et de Thomas Bai furent seuls exécutés. A la demande de Pie VII, M. l'abbé Baini a écrit un nouveau *Miserere* en 1821; cette composition a été jugée digne d'être chantée alternativement avec celles des deux anciens compositeurs.

Nouvelles étrangères.

— A Naples, deux élèves du Conservatoire de Saint-Sébastien ont fait représenter chacun un opéra sur le théâtre Nuovo, et ont obtenu de ces petits succès sans importance dont on ne parle plus au bout de quinze jours. Le premier, nommé Gagliardi, a donné un petit ouvrage dont le titre nous échappe. Le basso Rossi et le bouffe Cassaniello ont contribué à soutenir cette production. Le second *maestro*, dont le nom est Moreti, a écrit *Il Prigionero di Celebrieno*, qui fut reçu avec assez de froideur à la première représentation, mais qui fut mieux accueilli ensuite.

L'ouverture des théâtres de Saint-Charles et *Del Fondo*, après la neuvaine de saint Janvier, s'est faite sans éclat. *Bianca e Faliero* n'a produit que peu d'effet au premier de ces théâtres; mais il y a lieu de croire que l'indifférence du public fera place à l'enthousiasme après que Mme Malibran se sera fait entendre dans quelques-uns de ses meilleurs rôles. Cette cantatrice a quitté Bruxelles et s'est rendue à Naples avec Lablache sans y avoir d'engagement; mais on ne doute pas que les entrepreneurs n'utilisent un talent tel que le sien. Mme Rouzi-Debegnis, en possession de l'emploi de *prima donna di prima sfera*, n'a pas les moyens convenables pour le remplir sur un théâtre tel que celui de Saint-Charles.

La composition de la troupe chantante pour le cours de cette année offre l'ensemble suivant : Mmes Malibran, Rouzi-Debegnis, Toldi d'Anvers, *prime donne;* Santolini, *contralto;* David et Bassadona, premiers ténors; Lablache et Ambrosi, premières basses. Les compositeurs engagés pour écrire des opéras nouveaux sont Pacini, Donizetti et Conti. Enfin parmi les danseurs principaux on remarque Mlle Taglioni, Samengo et sa femme, Mme Vaquemoulin et Antoine Guerra. Les entrepreneurs feront représenter trois opéras nouveaux et cinq grands ballets.

Parmi les opéras qui ont été représentés à Naples avec une sorte de succès, j'allais oublier celui de la *Vie d'un acteur*, écrit dans le dialecte napolitain, et dont la musique est de Pietro Raimondi, l'un des directeurs de la musique du théâtre Saint-Charles.

— A Florence, un certain *maestro di capella* du duc de Lucques, nommé Massimiliano Quilicci, a fait représenter un opéra de sa façon, intitulé *Francesca di Rimini*. Le pauvre homme a été témoin dès la première soirée du *fiasco* complet de sa production.

Le 19 mai, Mme Caradori, que nous avons entendue cet hiver au théâtre Italien, a débuté au théâtre de *la Pergola* dans *la Sonnanbula*, et malgré le mérite de son chant n'y a obtenu qu'un succès médiocre qu'on attribue à la musique. Cette cantatrice était secondée par Duprez, chanteur français qui, n'ayant pu être apprécié à sa juste valeur dans sa patrie, est allé en Italie où il excite l'enthousiasme.

— L'ouverture de la saison du printemps s'est faite à Gênes, le 19 mai, par un drame musical intitulé *Elisa di Montaltieri*, composé par *Antonio Granara*, jeune maestro né dans cette ville. S'il en faut croire les exclamations des journaux italiens, le succès de cet ouvrage a été des plus brillans. *Attesa col desiderio dell' impazienza arrivò la sera a segnare un' epoca rara e famosa negli annali del teatro genovese!* Voilà comme on s'exprime en Italie à propos d'un enfantillage souvent oublié quinze jours après, comme s'il s'agissait d'un chef-d'œuvre de Rossini. Quoi qu'il en soit, on vante le génie inventeur du jeune maestro Granara, la beauté de l'harmonie de son ouvrage, l'expression dramatique et tout ce qui s'ensuit. Nous verrons bien. Les principaux chanteurs dans cet ouvrage étaient Mme Schütz, qui s'est fait entendre autrefois à l'Odéon, et Bonfigli, un des meilleurs ténors de l'Italie.

Bulletin d'Annonces.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VI^me ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 28.

Condit. de l'Abonnem.			La REVUE MUSICALE paraît le SAMEDI de chaque semaine.	Division des matières:
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.	On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.	Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.
8 fr.	15 fr.	30 fr.		
On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.			PARIS, SAMEDI 11 AOUT 1832.	

RECHERCHES

SUR LA MUSIQUE DES ROIS DE FRANCE ET DE QUELQUES PRINCES,

Depuis Philippe-le-Bel (1285) jusqu'à la fin du règne de Louis XIV.

Second article.

Un compte des robes faites à toute la cour, à la Pentecôte de l'an 1326, pour le couronnement de la reine Jeanne d'Évreux, femme de Charles IV, donne les noms des musiciens (menesterez) qui étaient alors au service du roi. C'étaient Michel de Naquairet (sans doute le même que Michelet, joueur de naquarres, dont il a été parlé dans les comptes de 1315 et de 1322), Thévenin Varroquier, Jehannin de Sens, Robin de Caveron (probablement le même que Robin de Gauron déjà cité), Jouglet de Cerent, qui est peut-être le même que Ingletus, cité dans le compte de 1322, Ernaut, trompeur, et Bornart, trompeur (peut-être le même que Bernard Boudin dont il sera parlé plus tard). En général, il y a beaucoup d'inexactitude dans la manière d'écrire les noms à cette époque de notre histoire.

Dans l'énumération qu'on vient de voir, on ne retrouve plus les noms de Robert Petit, roi des ménétriers, de Thousset, de Jean de Senonne, ni de Guillot. Il y a lieu de croire que ces musiciens avaient cessé de vivre, car ils n'avaient pas été assez long-temps au service de la cour pour avoir été admis à la retraite.

On voit par le compte de 1326 dont je viens de parler que les musiciens n'avaient pas le droit de porter de plumes à leur chaperon, et que les deux trompeurs ne pouvaient avoir de chaperon et devaient sonner de leur trompe la tête découverte.

Le règne de Philippe de Valois fut peu favorable aux arts et particulièrement à la musique. Ce prince, petit-fils de Philippe-le-Hardi, succéda à Charles IV en 1328, à défaut d'enfans mâles de celui-ci, et fut le chef de la branche des Valois. Des guerres continuelles avec les Flamands et les Anglais, l'envahissement du royaume à plusieurs reprises, la perte de la bataille de Créci, et les disputes religieuses pour le maintien des libertés de l'église gallicane, remplirent de troubles ce règne dont la durée fut de vingt-deux ans, et ne laissèrent point de temps pour songer aux plaisirs. Il n'est donc point étonnant de ne trouver dans le compte des dépenses de la maison de Philippe que les noms de deux trompeurs, Jean de Biannaier et de Bernard Boudin. Ils composaient seuls toute la musique de la cour; leurs appointemens étaient de 13 deniers par jour, à quoi l'on ajoutait cent sous par an pour robe, et 8 *livres pour restor d'un roucin* (un âne) *quand le cas s'y offre.* Il est difficile de fixer la valeur comparative de ces sommes, à cause de la variation continuelle du poids et du titre des monnaies pendant le règne de Philippe de Valois.

La chapelle avait été réduite aussi sous ce prince, car dans l'état des gages dont je viens de parler, on ne trouve que quatre chantres à plain-chant et à déchant; c'étaient Pierre de Suzay, Raoul des Champs, Guillaume Daubenton et Pierre Lepiart. Ils avaient chacun onze sous par jour.

Les malheurs de la France sous le règne de Jean II, dit *Le Bon*, ne permirent point de donner à la musique de la chapelle ni à celle de la chambre plus d'éclat qu'elles n'en avaient eu sous Philippe; mais il n'en fut pas de même à l'avénement de Charles V au trône. Ce prince aimait les arts. Les victoires de Du Guesclin avaient relevé la fortune des Français; une grande partie du territoire était rentrée sous la domination du roi et avait été arrachée aux Anglais; Charles V put donc se livrer avec plus de sécurité que ses prédécesseurs à l'encouragement de la musique. Déjà, lorsqu'il n'était encore que dauphin de France et duc de Normandie, on voit par une ordonnance de son hôtel, en date du 23 novembre

1360, qu'il avait à son service *quatre menestreux mangeant à court*, qui avaient chacun un valet et auxquels on fournissait foin et avoine pour un cheval. Ce fut pour son couronnement que fut composée la messe à quatre parties qu'on trouve dans un manuscrit des poésies de Guillaume de Machault, à la bibliothèque du roi.

Devenu roi de France, Charles V donna tous ses soins à l'organisation de la musique de sa chapelle et de sa chambre. On trouve la liste des chantres et des ménestrels qui y avaient été admis dans une ordonnance du mois de mai 1364. Par cette ordonnance, on voit qu'il y avait cinq clercs de la chapelle qui avaient chacun sept sous par jour; c'étaient Arnoult de Grandpont, Jean de Vernon, Jean Hemon, Nicolle de Loz et Simon de Bernaraille. Les aides de la chapelle étaient au nombre de huit; ils avaient quatre sous par jour; on les nommait Thevenin de Troismons, Bertrand de Blois, teneur (ténor), Jean de Riuel, Jean de Bruxeray (contra), Thomas la Canne, Jacquet Boubaroche, Guillaume Calletot et Guernot de Berron. Ces chantres étaient obligés de *chanter à déchant les dimanches, faistes* (fêtes) *et bons jours*, et de *réciter à plaints-chantz avecque ou sans quintoye les aultres jours*. Ces renseignemens sont curieux et intéressans, car ils indiquent l'époque d'un progrès remarquable dans la musique d'église: ils m'obligent à donner ici quelques explications sur l'état de contrepoint dans la seconde moitié du quatorzième siècle.

La chanson de Adam de Le Hale que j'ai publiée dans le premier volume de la *Revue musicale* prouve que déjà l'art d'écrire s'était perfectionné vers 1280 et que la musique à plusieurs parties avait dès lors une certaine régularité de formes qui n'était plus de la diaphonie. J'aurai occasion de faire voir que ces progrès avaient continué lorsque je donnerai une notice d'un superbe manuscrit du roman de *Fauvel* que j'ai découvert à la bibliothèque du roi, lequel est rempli de musique et porte la date de 1310. J'ai démontré aussi que l'art d'écrire était arrivé à un degré de perfection remarquable dans la seconde moitié du quatorzième siècle parmi les musiciens italiens, lorsque j'ai donné une notice sur un manuscrit qui contient les œuvres de François Landino, de Jacopo de Bologne, et d'autres maîtres de la même époque. Toutefois il ne paraît pas que ces progrès eussent été partout les mêmes, car la diaphonie ou les successions de quintes et d'octaves se font encore remarquer en beaucoup d'endroits de la messe à quatre parties de Guillaume de Machault, dont je viens de parler. Peut-être l'usage exigeait-il que la musique qu'on chantait au sacre des rois fût de cette espèce. Quoi qu'il en soit, le passage que je viens de rapporter prouve que le véritable déchant ou contrepoint régulier à quatre parties s'était introduit dans la chapelle des rois de France, et que ce déchant perfectionné servait pour les dimanches et fêtes solennelles. Quant à ce qui est dit de l'obligation des chantres de réciter à plain-chant *avecque ou sans quintoye*, cela prouve que la diaphonie n'était plus alors considérée comme de véritable déchant, et que l'usage en était resté seulement aux jours ordinaires, car *quintoyer* était dès le treizième siècle synonime de déchanter en succession de quintes. Gautier de Coinci, auteur des *Miracles de la Vierge* (Mss. de la Bibl. du roi, M. n° 20, fonds de l'église de Paris), s'est servi souvent de ce mot:

Diex, ne sa mere nul délit,
N'ont eu la bouche s'elle organe,
Ne qu'en un asne s'il requane,
En l'orguener ou wesbloier
Ou deschanter ou *quintoyer*.

En la voix haute, en la voix clère
Force ne fait Diex, ne sa mère,
Tiex chante bas et rudement,
Qu'escoute Diex plus doucement,
Ne fait celui qui se cointoie
Quant organe ou haut *quintoie*
La clère voiz plaisant et bele.

(*Miracles de la Vierge*, liv. II, ch. XIV, f° 167, v°, col. 2.)

La même ordonnance du mois de mai 1364 fait connaître les ménestrels de la chambre de Charles V. Ils avaient quatre sous par jour, et étaient au nombre de treize. Voici l'indication de leurs noms et des instrumens dont ils jouaient. 1° Thevenin Le Moyne, pour les naquaires; 2° Jehan Tonet de Rains (Reims), jouait du demi-canon; 3° Gassot de Soissons, du cornet; 4° Jean Hautemer, de la guiterre (guitare) latine; 5° Pierre de Chamelet, de la fluste de Behaigne; 6° Franchequin de Sene, de la trompette; 7° Petrecourt, de la vielle; 8° Richard Labbé, de la guiterre moresche; 9° Simon Col, de la trompette; 10° Manot Lescot; 11° Thevenin Tibrier, trompeur (depuis le 1er novembre 1349); 12° Jaquemart d'Auxerre, trompeur (du 1er novembre 1349); 13° Coppin de Brequin (du 1er novembre 1349). Quelques éclaircissemens sur les instrumens dont ces musiciens jouaient me semblent nécessaires.

Beaucoup d'instrumens dont on se servait en Europe depuis le douzième siècle avaient été apportés de l'Orient par les croisés; je l'ai déjà dit: on en trouve une preuve nouvelle dans le demi-canon qui était joué par Jehan Tonnet de Reims. Cet instrument n'était autre chose que le *psaltérion*. On n'en doutera pas si on se rappelle que les musiciens arabes qui habitent l'Égypte

se servent d'un instrument polycorde appelé *qânon*, dont la forme est un trapèze, et qui est monté de soixante-quinze cordes de boyau, accordées trois par trois à l'unisson. Or, les juifs orientaux et quelques chrétiens habitans du Caire et d'Alexandrie ont fait, à l'imitation de ce qânon, un autre instrument qui en est le diminutif, et qui, dans la langue arabe, se nomme *santir*, ou *pisantir* et quelquefois *psantir;* de ces mots on a fait *saltère*, *psaltère*, *psalterion*. Il est donc évident que le *santir* étant le diminutif du qânon, c'est ce même instrument, c'est-à-dire le *psaltérion*, qui est ici désigné sous le nom de *demi-canon*. J'ai donné d'ailleurs dans mon article précédent des détails qui me semblent suffisans sur la nature de ce même instrument.

Il est assez difficile de savoir quelle était la nature du cornet dont jouait Gassot de Soissons. Les manuscrits des treizième et quatorzième siècles en offrent de plusieurs formes dans leurs miniatures. Il y en avait un qui différait de la corne simple en ce que celle-ci était faite d'une corne de buffle, tandis qu'il était construit avec une corne de bouc. On s'en servait autrefois dans les églises, où il a été remplacé par le serpent. Ce cornet était quelquefois percé de trous qu'on bouchait avec les doigts. On en fit des imitations en métal qui furent perfectionnées plus tard par l'addition d'une ou de plusieurs clefs. Ces cornets, dont l'usage est indiqué dans l'orchestre de l'Orphée de Monteverde, servait encore dans la musique du dix-septième siècle. Lorsque le cornet était courbé en demi-cercle, il prenait le nom de *cor;* son origine était arabe, ainsi qu'on le voit par ces vers du roman de *la Rose :*

> Si ot (ou entend) maintes armonies (instrumens);
> Tabours et *cors sarrasinois* (des Sarrasins)
> Entre eux mainent grand tabarois (font grand bruit).

Quelquefois le cornet était fait en bois, car on lit dans le roman de *Claris :*

> Là oïssiez maint *cor* de pin.

C'est ce même instrument qui est encore en usage dans les montagnes de la Suisse, et qui est connu sous le nom de *halp-horn*. Lorsque le cornet était fait en ivoire, il prenait le nom d'*olifant*.

Aucune de ces désignations n'étant jointe au nom de l'instrument dont jouait Gassot de Soissons, il est vraisemblable que son cornet était simplement une corne de bouc, à moins que ce ne fût le *grand cornet d'Allemagne* dont parle son contemporain Guillaume de Machault dans le passage si souvent cité de son poème du *Temps pastour*, au chapitre *Comment li amant fust au diner de sa dame*. Je n'ai pu découvrir ce que c'était que ce grand cornet d'Allemagne.

Au reste, il n'est pas inutile de remarquer que le cornet, la trompe et la trompette étaient des instrumens différens pour lesquels il y avait des musiciens particuliers, comme on le voit par l'énumération que je viens de rapporter.

Jean Hautemer jouait de la *guitare latine;* c'est la première fois que je vois un instrument cité sous ce nom. Il est vraisemblable que cette guitare latine était celle que nous appelons encore proprement *guitare*, et que la *guiterre moresche*, dont jouait le ménestrel Richard Labbé, était le luth qui dès ce temps commença à se répandre en Europe.

Pierre de Chamelet jouait de la fluste de Behaigne; quelle était cette flûte? c'est ce qui n'est point encore connu. Dans le passage de Guillaume de Machault dont j'ai parlé tout à l'heure, on trouve ce même instrument cité sous le nom de la *flauste brehaingne*. M. Roquefort (*De l'état de la poésie française dans les XII^e et XIII^e siècles*, p. 128) dit que Guillaume de Machault est le seul qui parle de cet instrument, et que c'était probablement une flûte champêtre; mais on voit qu'il y avait à la cour de Charles V un musicien qui jouait de cette flûte : il y a peu d'apparence qu'une flûte champêtre eût été admise dans un corps de musiciens du roi.

La vielle dont jouait Petrecourt était, comme je l'ai dit, la viole. Franchequin de Sene et Simon Col jouaient de la trompette (buisine); Thevenin Tibrier et Jacquemart d'Auxerre, de la grande trompe (*strombos*). Rien n'indique quels étaient les instrumens de Manot Lescot et de Coppin de Brequin; mais il y a lieu de croire que l'un d'eux était harpiste, car, ainsi que je l'ai fait voir dans mon article précédent, il n'y avait point à cette époque de musique sans harpe.

D'après ce qui vient d'être dit, on voit que la musique instrumentale de la chambre était composée d'une viole, d'une guitare, d'un luth, d'une flûte, d'une harpe, d'un cornet, de deux trompettes, de deux grandes trompes et de deux timbales. Peut-être aussi s'y joignait-il un petit orgue portatif, comme on voit dans plusieurs manuscrits du temps de Charles V qui se trouvent à la bibliothèque du roi, car il reste un des musiciens dont l'instrument n'est pas indiqué. Enfin, il y a lieu de croire que les chantres de la chapelle se joignaient aux ménétriers, car jusqu'à la fin du seizième siècle la musique de chant fut la même que celle des instrumens, et l'on voit par beaucoup de témoignages qu'il y avait peu de musique instrumentale qui ne fût mêlée aux voix.

FÉTIS.

(*La suite à l'un des numéros prochains.*)

Manuscrits de Bethoven.

Il a été parlé plusieurs fois dans la *Revue Musicale* des compositions de Beethoven manuscrites et inédites qui ont été trouvées après la mort de cet artiste célèbre. En voici le catalogue tel qu'il a été publié à la suite de ses études d'harmonie et de composition.

1. Cinq gros paquets d'études de contrepoint.
2. Chant avec orchestre.
3. Chant italien.
4. Début d'un quintette pour deux violons, deux altos et basse.
5. Duo italien.
6. Canon et chanson à quatre voix.
7. Chansons.
8. Pièces pour le clavecin, composées dans la jeunesse de l'auteur.
9. Chanson et essais de musique d'église.
10. La Retraite, en partition.
11. Fragmens d'un trio pour le piano.
12. Cadence pour le premier concerto de piano.
13. Marche pour l'harmonie militaire.
14. Deux chansons.
15. Partition des Ruines d'Athènes (mélodrame).
16. Esquisse d'un quatuor.
17. Trois pièces pour piano, deux violons et violoncelle.
18. Pièces de chant.
19. Scène et air (en italien).
20. Kœnig Stephan (le roi Étienne).
21. Recueil de morceaux inédits.
22. Fugue pour un concerto de piano.
23. Pièces de clavecin.
24. Fragmens d'un quintette pour le violon (datés de novembre 1826). C'est la dernière composition de Beethoven.
25. Canon à deux voix.
26. Bagatelles.
27. Rondo pour le piano avec orchestre.
28. Bagatelles pour le piano.
29. Marche pour l'orchestre.
30. Trio pour piano, flûte et basson.
31. Morceau pour l'orchestre avec chœur.
32. Menuet pour l'orchestre.
33. Commencement d'un concerto de violon.
34. Chanson.
35. Pièces pour le clavecin avec accompagnement.
36. Caprice facile pour le piano.
37. Le Désir, chanson.
38. Air, avec accompagnement de piano.
39. Chant, avec accompagnement d'orchestre.

Esquisses et Fragmens qui peuvent être utilisés, dont une partie est encore inédite.

40. Esquisse d'un quatuor.
41. Esquisses.
42. Esquisse d'un quatuor.
43. Pièces et esquisses.
44. Recueil d'esquisses.
45. Ariette italienne.
46. Esquisse d'un quatuor.
47. Esquisse d'un quintette.
48. Esquisses utiles.
49. Esquisse d'un quatuor et bagatelles.
50. Esquisse d'un concerto de piano.
51. Bagatelles.
52. Pièce de chant avec orchestre.
53. Chansons.
54. Sextuor.
55. Chansons originales.

Nouvelles de Paris.

CONCOURS DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

Chaque année ramène ces exercices où le public est admis à juger des progrès et du talent des élèves de la première école de musique de l'Europe. Ces progrès ne sont pas toujours satisfaisans; les talens ne répondent pas tous à ce qu'on attend de l'habileté des professeurs; mais les talens des artistes ont pour base une organisation individuelle plus ou moins heureuse; cette organisation est variable; lorsque le professeur ne rencontre pas dans son élève les qualités qui seules peuvent l'élever au-dessus de la médiocrité, tout son savoir ne saurait triompher de ce vice de conformation. Au reste, ce n'est pas sur les concours d'une année qu'on peut se former une idée de l'état plus ou moins florissant du Conservatoire; il faut considérer les résultats sur un certain nombre de concours, et examiner chacun de ces concours dans toutes leurs parties.

Ainsi que ceux des années précédentes, les concours de celles-ci ont commencé par le contrepoint et l'harmonie, le 5 de ce mois. Les élèves appartenant à ces branches de l'enseignement ont été plus heureux précédemment que cette fois. A l'examen des fugues qui ont été écrites, on ne trouve pas la pureté et l'élégance qui se font fait quelquefois remarquer aux autres con-

cours, bien que les concurrens eussent l'instruction suffisante pour satisfaire à toutes les conditions voulues; mais n'y a-t-il pas eu, je ne dirai pas de l'injustice, mais de l'incertitude dans le jugement du jury? A en juger par quelques-unes des pièces du concours que nous avons eu occasion de voir, nous sommes tentés de le croire. Ce jury, depuis quelques années, est très variable dans sa composition, et l'on n'y a pas toujours remarqué les spécialités qu'on aurait voulu y trouver pour chaque genre. Or, de toutes les spécialités musicales, les contrapuntistes sont les plus rares, et la partie de l'art à laquelle ces spécialités appartiennent est celle qui a le moins d'analogie avec les autres. Le jury a déclaré qu'il n'y avait pas même lieu à décerner de second prix: en était-il bien sûr? Nous avons trouvé sur les copies des élèves des indications de fautes qui n'existent pas; or c'est précisément sur ces indications que le jugement a été porté. Il est fâcheux que des juges laissent matière à discuter les jugemens qu'ils portent.

Les élèves d'harmonie et d'accompagnement ont été plus heureux. On sait que ce concours se divise ordinairement en deux sections; l'une composée de jeunes demoiselles, l'autre de jeunes gens. Dans la première, Mlles Thérèse Andrien et Hervy se sont distinguées; la première a obtenu le premier prix, l'autre le second. Toutes deux sont élèves de M. Halevy. Dans la section des hommes, MM. Potier, Roger et Marmontel, élèves de M. Dourlen, ont mérité d'être distingués. Le jury a décerné le premier prix au premier; les deux autres ont partagé le second.

Le solfége est maintenant une des parties les plus brillantes du Conservatoire dans ses résultats: il faut en féliciter la France musicale, car sans le solfége, point de lecteurs, point de musiciens, et conséquemment point de bonne exécution. Il y a quelques années, les bons lecteurs étaient fort rares; ils se multiplient maintenant de manière à nous faire espérer des chœurs et des orchestres excellens. Cette année, le concours de solfége a été fort beau, comme aux années précédentes. Dans la section des jeunes hommes, le premier prix a été partagé par MM. Pasdeloup, Lombard et Georges; le second par MM. Coreldi, Mertens et Baptiste, et M. Carteret a obtenu un accessit. Dans la section des demoiselles, l'habileté s'est trouvée égale en Mlles Jouvenaux, de Cussy, Pastier et Traullé, à qui le jury a décerné le premier prix en partage; le second prix a été partagé par Mlles Masson, Mary et Pasquier; Mlles Pascal, Sebille, Raillard et Ruestenholtz ont obtenu chacune un accessit.

L'éducation vocale se perfectionne au Conservatoire. La vocalisation, qui, par un mauvais système, est séparée de l'enseignement du chant et en forme une section particulière, la vocalisation, disons-nous, malgré ce vice d'organisation, est en progrès et fait honneur aux professeurs qui l'enseignent. Le premier prix a été décerné en partage à M. Révial et à Mlle Peignat. Peut-être pourrait-on désirer que ces élèves soignassent davantage le mécanisme de leur respiration qui nous a paru fréquente et laborieuse; mais s'ils peuvent acquérir plus de facilité à cet égard, ils ont assez de qualités pour faire espérer en leur avenir.

Il y a beaucoup à faire pour amener la contrebasse à un état satisfaisant parmi nous. Nous avons déjà parlé plusieurs fois des défauts de l'accord de la contrebasse française, et de ceux du maniement d'archet que les contrebassistes français s'obstinent à conserver. Il paraît qu'on s'est enfin déterminé à quitter l'accord par quintes pour adopter celui de quartes au moyen de quatre cordes substituées aux trois existantes. Ce sera quelque chose; mais ce ne sera pas tout. L'instrument a des défauts qu'il faudra corriger, afin de le mettre plus en rapport avec la force physique des exécutans. La nécessité du perfectionnement dont nous voulons parler est comprise par plusieurs artistes; il ne nous reste que des vœux à faire pour sa prompte réalisation. Il y a eu quelque indulgence dans le jugement du jury à l'égard du concours de contrebasse: selon nous, il n'y avait pas lieu de décerner de premier prix; néanmoins il en a été accordé un à M. Chaine. Le second a été partagé entre MM. Loisel et Hémet.

Le concours de violoncelle a été quelquefois plus satisfaisant que cette année; néanmoins M. Regnault, auquel le second prix a été décerné, a des qualités fort estimables. Il tire du son de l'instrument, phrase bien et joue avec justesse; mais il est un peu froid et manque d'expression. Ses concurrens étaient MM. Pillet et Letacque qui nous paraissent destinés à avoir du talent.

Le concours de harpe n'a offert qu'un seul élève, Mlle Rebourg. Cette jeune personne a déjà du talent, et nous ne doutons pas qu'elle ne se fasse un jour un nom distingué. Le jury lui a décerné le premier prix.

Deux élèves de M. Vogt, MM. Lemerle et Olivier, se sont fait entendre au concours de hautbois. M. Lemerle avait obtenu l'année dernière le second prix; il ne pouvait donc plus prétendre qu'au premier; mais malgré les progrès remarquables qu'il a faits, il n'a pas été heureux. Ce jeune homme a un beau son, et son sentiment musical est fort bon; mais sa timidité le prive d'une partie de ses moyens et l'expose à des accidens malheureusement très fréquens sur cet instrument difficile.

M. Olivier, à qui le second prix a été décerné, a plus de sang-froid et par suite plus de sûreté; son exécution est nette, mais sa qualité de son est un peu maigre et se rapproche trop de la musette.

Un seul élève s'est présenté au concours de cor: cet élève de M. Dauprat est M. Aupicq, qui ne s'était point encore fait entendre. Il a une belle qualité de son, phrase bien et a de la sûreté dans l'exécution. Le jury lui a décerné le premier prix: c'est sans doute à juste titre; toutefois nous regrettons qu'on ne se soit pas borné cette année à un second prix. M. Aupicq est fort jeune; nous craignons qu'il ne néglige les belles qualités qu'il doit à la nature et à son professeur après un triomphe si précoce.

Le concours de flûte a été rarement aussi brillant; quatre élèves, tous fort jeunes, ou pour mieux dire encore enfans, ont fait dans ce concours le plus grand honneur à M. Tulou, leur professeur. Ces élèves sont MM. Rémusat et Alkan, à qui le premier prix a été décerné en partage, Bisetzky et Bannières, qui ont aussi partagé le deuxième prix. M. Rémusat a une embouchure de la plus belle qualité et une exécution brillante et pleine de verve. Il y a beaucoup de netteté d'exécution dans le jeu de M. Alkan, mais sa qualité de son est moins belle que celle de M. Rémusat. M. Bisetzky nous paraît avoir bien mérité le second prix qui lui a été accordé; mais il nous semble qu'il y a quelque injustice à le lui faire partager avec M. Bannières, dont le jeu a moins de netteté et le son moins de puissance.

Il n'y a pas eu cette année de concours de clarinette ni de basson.

De toutes les parties de l'enseignement du Conservatoire, le chant est celle qui excite le plus l'attention du public, parce que l'avenir des théâtres dépend de sa prospérité. Les débuts brillans de Mlle Falcon ont plaidé depuis peu en faveur de cet enseignement; le concours de cette année nous semble donner la preuve que l'école ne dégénère pas, et que de nouvelles ressources ne tarderont pas à être fournies aux théâtres lyriques par le Conservatoire. Ce concours a été remarquable. Le jury a décerné le premier prix à Mlle Doulx, et n'a fait en cela qu'un acte de justice. Cette jeune personne est douée d'une voix sonore et flexible et d'un bon sentiment de musique. Malheureusement cette voix est peu étendue: ce n'est ni un soprano, ni un contralto, mais un *mezzo soprano* qui n'a de timbre que depuis le *si* ♮ au-dessous de la portée jusqu'au *sol* au-dessus, bien qu'elle puisse donner dans le bas le *si* ♭ et le *la* d'une qualité de son terne, et dans le haut *la* et *si* ♭, mais en notes piquées. Au reste, dans cette étendue, Mlle Doulx phrase bien et vocalise avec facilité. Il y a lieu de croire qu'elle aura des succès au théâtre.

Le second prix a été partagé entre M. Ragonneau et Mlle Larchez. Mlle Dabedeille s'est peut-être montrée supérieure à ces deux élèves, mais elle avait obtenu le second prix l'année dernière et ne pouvait plus prétendre qu'au premier. Elle a été inférieure à Mlle Doulx, mais elle a montré assez de talent pour faire espérer en elle pour l'année prochaine. M. Ragonneau et Mlle Larchez ont aussi des qualités assez remarquables pour faire croire à leurs succès futurs.

Mlle Dulcken n'a pas été plus heureuse cette année que l'année dernière; pourtant cette jeune personne a de la voix, un sentiment excellent de musique, et ne manque pas de facilité dans l'exécution. D'où vient donc qu'elle ne réussit pas mieux aux concours où elle se présente? Nous croyons pouvoir le dire. Cette jeune cantatrice est destinée à chanter la musique d'accent et d'expression, et son professeur, méconnaissant ces qualités qui lui procureront quelque jour des succès au théâtre, s'obstine à lui faire chanter des airs italiens bouffes et légers pour lesquels elle n'est point née, et qu'elle rend d'une manière médiocre. Si Mlle Dulcken prend la route qui convient à son talent, nous ne doutons pas de son triomphe au prochain concours: il faut qu'elle en comprenne la nécessité ainsi que son professeur.

M. Révial a été bien faible à ce concours. Le même défaut de respiration dont nous avons parlé plus haut s'est fait sentir encore cette fois, et de plus M. Révial n'a point chanté avec justesse.

La prononciation des hommes est généralement bonne, mais celle des demoiselles est défectueuse, surtout dans le chant français.

Nous rendrons compte des autres concours dans notre prochain numéro.

Nouvelles étrangères.

Londres. Tamburini et Mlle Grisi viennent d'obtenir le plus grand succès au théâtre du roi dans l'*Agnese* de M. Paer; Tamburini a été surtout admirable dans le rôle d'Uberto. Grace au talent de ces deux artistes, ce bel ouvrage, qui peut être considéré comme le chef-d'œuvre de son auteur, a produit une grande sensation sur le public anglais.

La saison théâtrale vient d'être terminée pour M. Mac-Mason: elle a été plus funeste que profitable à ses intérêts; mais on attribue généralement ses pertes à sa

mauvaise administration plutôt qu'au défaut de succès dans ses représentations. Les opéras français et allemand lui ont procuré d'abondantes recettes ; mais il avait accumulé inutilement une multitude de chanteurs italiens qu'il payait fort cher, et dont il n'a point su tirer parti.

Berlin. Nous avons déjà fait connaître dans *la Revue musicale* le résultat brillant de la représentation de *Robert-le-Diable* au théâtre royal, et nous avons rendu manifeste l'erreur de quelques-uns de nos journaux à l'égard de la chute prétendue de cet ouvrage dans la patrie de M. Meyerbeer. De nouveaux détails nous parviennent sur les représentations de cette grande composition à Berlin ; nous croyons devoir les faire connaître à nos lecteurs.

La première représentation a été dirigée par M. Meyerbeer lui-même. L'intendant du théâtre, comte Redern, s'était fait un point d'honneur de monter l'ouvrage avec beaucoup de soin et de luxe. Les artistes du théâtre et de l'orchestre rivalisèrent de zèle et de talent pour donner de l'éclat à cette représentation de leur compatriote, qui, pour la première fois, était venu monter un de ses opéras dans sa ville natale. L'orchestre formidable de 112 personnes, qui jusqu'ici avait été réservé aux seuls opéras de M. Spontini, fut employé dans cette occasion ; les chœurs furent portés au nombre de plus de cent personnes, et les décorations ainsi que les costumes et les accessoires de la mise en scène furent de la plus grande richesse.

L'exécution musicale n'a mérité que des éloges, surtout en ce qui concerne l'orchestre et les chœurs. Parmi les chanteurs, la plupart brillent plus comme acteurs que par leur talent vocal ; mais par leur ensemble et par l'intelligence musicale qui semble innée chez les Allemands, ils ont rendu aussi cette partie de l'exécution fort satisfaisante. Mlle Schaetzel mérite particulièrement d'être mentionnée. Cette jeune personne a été également admirée et comme cantatrice et comme actrice dans le rôle d'Alice dont elle avait été chargée. La nature semble avoir pris plaisir à la douer de ses dons. Beauté, grace, voix charmante également forte et flexible, haute intelligence musicale et talent dramatique, tout se réunit en elle pour en faire une des cantatrices les plus remarquables qu'il y ait au théâtre, bien qu'il n'y ait que deux ou trois ans qu'elle a débuté. Elle aurait sans doute pris place à côté de Mme Malibran et de Mlle Sontag si elle eût continué à suivre sa carrière dramatique ; malheureusement elle doit quitter le théâtre sous peu de semaines pour épouser un jeune homme fort riche qui l'aime passionnément. L'effet que Mlle Schaetzel a produit dans Alice était magique : elle a été, dit-on, sublime dans le duo du troisième acte et dans le trio du cinquième.

A la première représentation, le premier acte et le second furent accueillis avec froideur ; on paraissait ne pas y trouver les effets neufs et hardis ni les coupes nouvelles dont avaient parlé les journaux de Paris et de Londres ; mais dès le commencement du troisième acte le public commença à s'échauffer ; le troisième acte, le quatrième et le cinquième excitèrent la plus vive admiration, et le même effet se reproduisit aux représentations suivantes. Le roi est descendu sur la scène pour témoigner à M. Meyerbeer sa satisfaction, et il fut imité par tous les princes de la famille royale.

Tous les journaux de Berlin s'accordent dans les éloges qu'ils font de la partition de *Robert-le-Diable* et n'hésitent point à ranger cet ouvrage parmi les productions les plus remarquables de l'époque actuelle.

Gotha. Un opéra en trois actes, qui a pour titre *le Fondeur de cloches* (Der Glockengiesser), a été dernièrement représenté sur le théâtre de cette ville, et a été favorablement accueilli. La musique est de M. A. Lübecke ; on lui a trouvé de l'originalité. Les morceaux qu'on cite particulièrement sont l'ouverture, l'introduction, un air du premier acte et un chœur du second. L'exécution a été remarquable, autant de la part des chanteurs que de celle de l'orchestre.

— Des nouvelles récentes arrivées de Rome parlent des succès d'enthousiasme que Mme Malibran a obtenus dans la représentation de son début et dans les suivantes. Les Romains, qui n'ont rien entendu de semblable à cette grande cantatrice, lui témoignent une admiration sans bornes. Elle s'est fait entendre pour la première fois à Rome, sur le théâtre *Valle*, dans la soirée du 30 juin dernier. Elle a chanté dans l'*Otello* de Rossini, où elle a excité le plus vif enthousiasme. Les applaudissemens ont été unanimes. Le ténor Salvi qui a chanté avec elle a été très bien accueilli du public.

—Un ouvrage d'un genre nouveau est annoncé comme devant paraître prochainement à Londres sous le titre de *La musique naturelle* (The music of nature ; or an attemp to prove that what is passionale and pleasing in the art of singing and performing upon musical instruments, is derived from the sounds of the animated world). L'auteur de ce livre est M. William Gardiner.

Publications étrangères.

MUSIQUE NOUVELLE PUBLIÉE EN ALLEMAGNE.

TOMASCHEK (W.) Hymni in sacro pro defunctis cantari soliti pleno concentu musico redditi. Partition. 6 florins.

— Poèmes de Gœthe, mis en musique, 9 suites, à 48 kreutzer.

KAIL. Gamme pour le cor chromatique (cor à pistons).

— Gamme pour la trompette chromatique (trompette à pistons).

WEBER (Fr. D.). Trois quatuors pour 4 cors chromatiques. 1 florin 12 kr.; à Prague, chez Marco Berra.

Abu-Kara, opéra romantique en trois actes, mis en musique par Henri Dorn, partition pour le piano. 2 thalers 12 gr. (10 fr.) Leipsick, chez Hofmeister.

Collection de canzonette, barcarole e calascionate napolitaines, vénitiennes, siciliennes, etc., publiée par G. W. Teschner. Berlin, chez T. Trautwein.

SPOHR (Louis). Quatuor brillant pour deux violons, alto et violoncelle. Œuvre 83. Berlin, Schlesinger.

RIES (Ferdinand). Cinquantième grande sonate à quatre mains pour le piano. Œuvre 160. Leipsick, Probst.

— Grand ottetto pour piano, violon, alto, clarinette, cor, basson, violoncelle et contrebasse. Œuvre 128. Leipsick, Probst.

HUMMEL (J. N.) Les Charmes de Londres, trois thèmes variés pour le piano. Œuvre 119. Nos 1, 2 et 3. Leipsick, Peters.

— Rondo villageois pour le piano. Œuvre 122. Halle, chez Hellmuth.

BREUER (Bernard). Variations pour le violoncelle sur l'air de Hændel : *Caro mio ben*, avec accompagnement d'orchestre. Œuv. 1.

— Trois duos faciles et progressifs pour deux violoncelles. Œuv. 2. Liv. 1 et 2. Bonn, chez Simrock.

KELZ (F.). Trois fugues pour deux violons, alto et violoncelle. Œuv. 146. Quatrième recueil de fugues. Berlin, Lischke.

REISSIGER (C. G.). Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle. Œuv. 70. Berlin, Schlesinger.

Bulletin d'Annonces.

Souvenirs des Bouffes, mélanges pour le piano sur les plus beaux airs de Rossini, formant douze livraisons. — Chaque : 5 fr.

La collection des douze. — 48 fr.

La Vendéenne, harangue d'un illustre chef, paroles du marquis de Kermagnadec, musique du baron de Kercatogan. — 2 fr.

Jeune fille, jeune fleur, stances de Chateaubriant, musique de H. Darondeau. — 2 fr.

Inès la paresseuse, romance, paroles de H. Guérin, musique de M. H. Servier. — 2 fr.

Chez SCHONENBERGER, boulevard Poissonnière, n° 10.

Chiara di Rosemberg, de Ricci, *Resta crudele* a pascere, duetto, soprano e tenore. — 6 fr.

— *Voi mirate*, cavatina, soprano. — 3 fr.

— *Che l'antipatica*, duetto per due bassi. — 6 fr.

— *Perchè fuggi*, duetto soprano e basso. — 5 fr.

— *Vi consoli*, cavatina, soprano. — 3 fr. 75.

BERETTONI. *Adesso che siam soli*, duetto buffo per due bassi. — 6 fr.

IMBIMBO. *I tre gelsomini*, arietta, soprano. — 2 fr. 25.

SOR. Vingt-quatre petites pièces progressives à l'usage des commençans. Op. 44. — 6 fr.

MARCUCCI. Fantaisie pour harpe seule sur les plus jolis motifs de la *Marquise de Brinvilliers*. — 6 fr.

GABUSSI. Tre duettini per soprano e contralto. — Chaq., séparé, 6 fr.

DONIZETTI. Romance de Smeton dans *Anna Bolena*, avec accompagnement de guitare. — 1 fr.

MERCADANTE. *Soave immagine*, cavatine d'*Andronico*, avec accompagnement de guitare. — 1 fr.

MANZARO. *Ninetta Vezzosa*, avec accompagnem. de guitare. — 1 fr.

Chez PACINI, boulevard des Italiens, n. 11.

Fi! le jaloux! chansonnette de M. Édouard Aumassip, musique d'Auguste Panseron. — 2 fr.

Chez FRÈRE, éditeur de musique, passage des Panoramas.

Agence générale de la musique.

Histoire de la musique, par M. Staffort, traduite de l'anglais par Mme Adèle Fétis, avec des notes, des corrections et des additions par M. Fétis, un vol. in-12. Prix: 5 fr.

Le Mannequin de Bergame, opéra bouffon en un acte, représenté sur le théâtre de l'Opéra-Comique, musique de M. Fétis.

Partition. — 75 fr.

Parties d'orchestre. — 90 fr.

Ce petit ouvrage, facile à monter, est le dernier opéra représenté sur le théâtre de l'Opéra-Comique. Nous le recommandons à MM. les directeurs de province dans un moment où le besoin de nouveautés se fait sentir.

— La deuxième édition de *la Musique mise à la portée de tout le monde*, par M. Fétis, sera mise en vente à l'*Agence générale de la musique* au mois d'octobre prochain. Cette édition, corrigée, améliorée et augmentée de plusieurs chapitres, d'un dictionnaire de musique à l'usage des gens du monde, et d'une chronologie des principaux événemens de l'histoire de l'art musical, formera deux volumes in-8.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VI^me ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 29.

Condit. de l'Abonnem.			La REVUE MUSICALE paraît le SAMEDI de chaque semaine.	Division des matières :
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.	On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.	Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.
8 fr.	15 fr.	30 fr.		
On paiera en sus 1 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.			PARIS, SAMEDI 18 AOUT 1832.	

Littérature musicale.

Erste Wanderung der æltesten Tonkunst, als Vorgeschichte der Musik, oder als erste periode derselben (Première marche (1) de la musique la plus ancienne, comme histoire primordiale de l'art musical, ou comme première période de cet art), par M. Godefroi-Guillaume Fink. 1 vol. in-12, avec huit planches. Essen, chez Badeker, 1831.

L'auteur de ce livre est M. Godefroi-Guillaume Fink, rédacteur actuel de la *Gazette musicale* de Leipsick. Cet écrivain, dont les fonctions étaient autrefois celles d'un prédicateur de l'église protestante, nous a toujours paru un musicien médiocrement instruit dans la partie didactique de l'art; mais il passe pour un homme qui a de la littérature. Sa manière est diffuse et son style a de la lourdeur; néanmoins son ouvrage nouveau mérite de fixer l'attention des littérateurs musiciens; non qu'on y trouve toute l'érudition que le sujet pouvait comporter, mais à cause du soin que l'auteur a pris de rassembler les renseignemens les plus récens sur quelques parties de la musique des peuples de l'antiquité. Tant d'obscurité environne la plupart des questions traitées par M. Fink que ce n'est pas dans un volume in-12 qu'il est possible de mettre tout ce qui pourrait y jeter de la lumière; mais il faut quelquefois moins d'espace pour émettre des idées fécondes qui changent tout à coup la direction des sciences ou des recherches historiques; examinons s'il se trouve des choses de cette nature dans le livre dont il s'agit.

Dans le premier article, M. Fink établit cette vérité devenue incontestable, que les écrivains de l'antiquité offrent peu de ressources pour nous former une idée juste de la musique des anciens Égyptiens; que c'est dans les récits des voyageurs modernes et dans les monumens qu'ils nous ont fait connaître que cette matière doit être étudiée, et que des systèmes tels que celui qui a été exposé par l'abbé Roussier dans son *Mémoire sur la musique des anciens* ne sont que de pures fantaisies qui ne méritent point de fixer l'attention des amis de la vérité. Il prend pour guides Norden, Denon, Belzoni, Heeren, M. Villoteau et le grand ouvrage de la *Description de l'Egypte* publié aux frais du gouvernement français. Il est fâcheux que M. Fink n'ait pas eu connaissance des découvertes importantes faites récemment par Champollion; il y aurait puisé des faits qui jettent beaucoup de lumières sur ce sujet, et que nous nous proposons de publier dans la *Revue musicale*.

Le second et le troisième article contiennent quelques vues générales sur les Hindous et les Chinois où nous n'avons rien trouvé qui mérite quelque attention particulière. M. Fink parle avec beaucoup d'éloges des travaux du P. Amiot et de ceux de Jones, président de la société asiatique de Calcutta qui lui ont offert de grandes ressources pour son livre. Sans vouloir nier l'utilité qu'on peut tirer des Mémoires du P. Amiot sur la musique des Chinois, nous croyons cependant qu'on ne doit les consulter qu'avec précaution. Il y a quelquefois de la légèreté dans les assertions du jésuite français; il n'a pas toujours saisi le sens des ouvrages chinois qu'il a consultés, et les difficultés que lui offraient certaines choses, telles par exemple que la notation, l'ont déterminé à les passer sous silence. La notation

(1) *Erste wanderung* signifie littéralement *premier voyage*, *première course*, *premier acheminement*; ces mots ne peuvent se traduire littéralement en français dans le sens que M. Fink leur a donné. Au reste, ce n'est pas la seule singularité de ce titre, car les mots *als vorgeschichte der musik* supposent une partie de l'histoire antérieure à la musique, ce qui n'a qu'un sens bien vague, et ce qui d'ailleurs est en opposition manifeste avec la suite, *oder erste periode derselben* (ou comme première période de l'art).

chinoise varie pour chaque genre d'instrument; Amiot ne paraît pas l'avoir su et il n'a rien dit de cette partie de l'art, l'une des plus importantes. A l'égard de Jones, il est le premier qui nous a donné quelques notions de la musique des Hindous; mais il a été fait de nouvelles découvertes à ce sujet qui ont été ignorées de M. Fink et qui auraient pu lui être fort utiles.

Il y a des choses intéressantes sur le rhythme et la tonalité de certains peuples dans le quatrième article du livre de M. Fink. Il y fait des rapprochemens curieux entre deux airs de danse bohémiens dont la mesure est alternativement binaire et ternaire (1) et un air finnois à cinq temps que M. le docteur Schrœter a publié dans ses Runes finnoises (2).

Les articles VI, VII et VIII sont employés à établir les rapports qui existent entre les échelles musicales des Chinois, des Hindous et des Écossais par les mélodies de ces peuples, ainsi que ceux qui se rencontrent entre les mélodies de ces derniers et celles des habitans des îles de la mer du Sud. M. Fink montre de la sagacité dans ces recherches. Il termine le huitième article par ces questions : *Comment les modes de la musique des anciens Chinois, Hindous, Grecs et Egyptiens ont-ils été transportés en Écosse et dans les Hébrides? Quel fondement y a-t-il pour l'adoption d'une si ancienne transmigration de l'art musical primitif? Ou bien avons-nous plus de motifs pour croire que les anciens Écossais ont trouvé par eux-mêmes leurs modes musicaux?* Les articles suivans sont employés à chercher la solution de ces questions. M. Fink est obligé d'avoir recours aux traditions historiques sur les migrations des peuples et aux ressources toujours incertaines de l'étymologie pour y parvenir, et il arrive enfin à cette conclusion, qui n'est pas nouvelle, que *les langues, les arts et les religions sont originaires de l'Asie.*

Les articles XII et XIII sont employés à donner un exposé succinct de l'ancienne musique chinoise, ainsi que des instrumens de musique des Chinois, d'après le mémoire du P. Amiot. Cette partie de l'ouvrage ne contient rien de nouveau, soit sous le rapport des faits, soit sous celui des vues particulières de l'auteur. Nous espérons pouvoir donner à cet égard des renseignemens absolument inconnus jusqu'ici, d'après des documens importans dont Amiot n'a point eu connaissance, ou dont il n'a point su faire usage.

L'article XIV est employé à l'examen des instrumens des anciens Égyptiens, avec des remarques sur la musique primitive de ce peuple. La partie la plus importante de cet article consiste dans une description de quelques planches du grand ouvrage français sur l'Égypte. On y voit plusieurs espèces de harpes et d'instrumens à cordes et à manches, qui étaient inconnus autrefois, et qu'il est avantageux de trouver dans ce petit volume parce que l'ouvrage original d'où ils sont tirés est rare et cher. M. Fink y a joint une description par M. Adolphe Seyffarth, de Leipsick, d'une harpe antique de l'Égypte qui se trouve maintenant au Musée des monumens égyptiens du Louvre. Nous avons fait dessiner ce monument et nous en donnerons un dessin avec une dissertation dans la *Revue musicale.*

Dans le quinzième article, M. Fink examine les rapports de la petite harpe calédonienne, connue dans le pays de Galles sous le nom de *clairseach*, avec le *vina* des Hindous, à l'égard de l'accord et du nombre des cordes. Cet article est curieux. Le seizième et dernier a pour titre : *Coup-d'œil sur l'état de la musique dans la première période, et signes caractéristiques de la transition à la deuxième période de l'art.* L'auteur ne nous semble pas avoir assez généralisé ses idées sur cette matière importante, et nous croyons qu'il s'est trop attaché à des faits particuliers dont l'intérêt est secondaire.

En résumé, l'ouvrage de M. Fink, bien qu'il ne satisfasse pas complètement aux conditions du sujet, est d'un homme qui a étudié l'histoire de son art, et auquel il n'a peut-être manqué que d'être entouré des ressources qu'on ne peut trouver que dans une grande ville. Les musiciens pourront le consulter avec fruit; nous regrettons seulement que la lecture en soit fatigante par les redites et les détails inutiles dont il est chargé. Nous avons dit qu'un tel sujet ne pourrait être traité convenablement dans un si petit volume; néanmoins, si M. Fink avait dit avec plus de précision les choses utiles de son livre, il aurait pu réduire celui-ci de moitié.

De la confusion des genres en musique.

Multa ferunt anni venientes commoda secum,
Multa recedentes adimunt.

Hor., *Art poét.*

Une science (3), quelle qu'elle soit, n'est autre chose qu'un résumé d'observations, une série de faits sur les-

(1) M. Dionys Weber a publié ces airs dans sa *Vorschule der musik*, Prague, 1828.

(2) *Finnischen runnen*, etc. Upsal, chez Palmblad et comp., 1819.

(3) Nous ne partageons pas toutes les opinions émises dans cet article par son auteur; mais il nous a paru renfermer des choses justes, bien senties et bien exprimées, qui le feront lire avec plaisir.

(*Note de l'éditeur.*)

quels on a bâti un système : en effet, un homme naturellement observateur aperçoit-il, par hasard, un phénomène quelconque, aussitôt sa curiosité éveillée lui fait rechercher avec avidité d'autres phénomènes du même ordre ; toutes ses idées se dirigent vers ce point; toute son attention s'applique à en découvrir les causes. Il recueille alors une somme d'observations qu'il coordonne, qu'il classe méthodiquement, et d'où il tire, par induction, des conséquences pour d'autres faits inconnus. De ce travail naît la science : c'est ainsi que la répercussion du son, l'écho, a fait trouver les règles de l'acoustique, et que la succession, la simultanéité de plusieurs sons produisant des effets agréables a fait inventer la musique.

Mais si l'observateur accumule d'abord les élémens de la science en avare, c'est pour les dépenser ensuite en prodigue : il publie des écrits, il ouvre des cours ; bientôt les idées nouvelles qu'il émet sont contestées, soit parce qu'elles détruisent des idées préexistantes, soit parce qu'on n'est pas préparé à les recevoir, n'en ayant point d'analogues. Toutefois beaucoup de gens regardent le novateur comme un homme doué d'une organisation toute particulière, par la raison qu'ils n'aperçoivent pas les moyens employés par lui pour arriver à un résultat qui paraît d'autant plus étrange qu'on ne le conçoit pas nettement. L'amour-propre ne permettant pas de dire *j'ignore, parce que je n'ai pas appris*, on préfère accorder plus de capacité à celui qui sait, pourvu que l'on puisse se vanter d'apprécier cette capacité. De là le charlatanisme qui profite de ce qu'il y a d'obscur, de confus, de mystérieux dans la science pour tromper le vulgaire ; alors la médecine est de l'empirisme, la chimie de l'alchimie, l'astronomie de l'astrologie, et la musique une science cabalistique.

Dans cet état de choses, chacun se groupe autour des systèmes, soit pour les renverser, soit pour les raffermir ; les contradictions amènent de nouveaux développemens ; ce que les disciples dissimulent les ennemis le voient et le signalent, et les systèmes déroulent de la sorte par un travail double jusque dans leurs derniers anneaux tout ce qu'ils contiennent de germes de vérité.

Dès le moment où les sciences sont généralisées, les recherches se ralentissent, le temps des progrès cesse, celui de l'application commence, l'industrie s'en empare; et pénétrant partout elles s'affaiblissent insensiblement et finissent par s'anéantir, parce que les idées comme toutes choses se détériorent et s'usent dans la circulation ; parce qu'enfin les hommes, n'étant plus échauffés par l'amour de la gloire, cessent de se livrer à de pénibles et profondes méditations qui, seules, forment les idées nouvelles pour des avantages plus directs, plus positifs, qui ne se trouvent que dans le frottement des hommes entre eux.

Il résulte de cet exposé que la marche de la science peut se diviser en trois périodes : dans la première, quelques hommes impressionnables, frappés par certains effets, se livrent à des recherches opiniâtres pour en déterminer les causes ; leur attention, constamment fixée sur l'objet de leurs recherches, leur fait sans cesse remarquer de nouveaux effets qui échauffent leur imagination ; il en essaient d'analogues, et, marchant de découvertes en découvertes, d'essais en essais, ils acquièrent un faisceau d'idées qui leur donne une grande force de pénétration ; ces hommes, regardés comme des inspirés par leurs contemporains, excitent au plus haut degré l'admiration ou la haine, suivant que leurs inspirations sont regardées comme divines ou diaboliques. Tout est invention dans cette période.

La seconde est celle de la critique, de la réforme. Les érudits ou initiés à la science en réunissent les matériaux épars, et, procédant à l'aide de la synthèse, ils rectifient les erreurs et forment les systèmes ; alors s'ouvrent les écoles; une doctrine s'établit, et la science est enseignée.

La troisième période est celle de la décadence : la pratique succédant à la théorie nécessite les analyses, les résumés, les abrégés ; la science se répand partout; chacun veut en avoir quelques notions, soit par utilité, soit par vanité. Ainsi subdivisée, elle se résout en industrie, s'use dans le commerce et se perd. C'est une lumière qui, vive et forte étant concentrée sur un seul objet, s'affaiblit à mesure que ses rayons deviennent plus divergens et qu'elle éclaire un plus grand espace.

En résumé, la science est d'abord individuelle ; l'esprit de prosélytisme la rend bientôt commune à plusieurs qui la perfectionnent ; puis elle gagne les masses qui en abusent.

Telle est la marche des connaissances humaines en général ; telle est, particulièrement, celle de la science musicale : au sixième siècle saint Grégoire forme le plain-chant de l'ancienne mélopée des Grecs ; à cette alliance successive des sons se joint leur alliance simultanée ; d'abord elle se manifeste dans de faibles essais appelés *déchant ;* puis, s'améliorant peu à peu, elle se transforme en contrepoint ou harmonies en notes égales (point contre point). Alors, selon la judicieuse classification de M. Fétis, on est dans l'ordre unitonique. Bientôt, tout en conservant cette unité parfaite, l'altération des valeurs fournit le moyen de satisfaire le besoin de variété qui se fait sentir : de là le style fleuri, le style fugué. Cependant, ces combinaisons devenues in-

suffisantes pour distraire long-temps de l'impression fatigante d'un seul ton, Gui d'Arezzo établit l'échelle musicale diatonique; Monteverde fait l'essai des intervalles dissonans, et, à côté de la tonalité dérivant des Grecs, s'élève la tonalité moderne avec ses modes majeurs et mineurs, découverte qui donne naissance à la musique passionnée développée plus tard et si féconde en beaux ouvrages. A cette source inépuisable de variété, Louis Viadana en ajoute une autre non moins riche en imaginant de rendre la basse indépendante de la partie chantée; car dans cette marche de basse libre ou *continue* se trouve le germe d'un vaste et brillant système d'instrumentation. Jusque-là la musique n'a eu qu'un but, l'expression des sentimens religieux; qu'un temple, l'église catholique; qu'un style, qu'une forme, qu'un genre; mais de ce tronc plein de sève et dont les racines plongent dans l'antiquité la plus reculée, nous allons voir sortir et s'élever à travers les siècles deux branches bien distinctes qui, dans leur progression parallèle, se couvriront de nombreux rameaux: l'une formée du concours des voix et des instrumens, l'autre purement instrumentale. Corelli et Carissimi opèrent cette division; le premier en créant la sonate, le second en posant dans l'oratorio les élémens de la cantate, de l'opéra, de toute la musique dramatique. Ces deux branches subissent avec le temps de nombreuses modifications et acquièrent de grands développemens. Le quatuor d'instrumens à cordes, tenté par Allegri, se perfectionne constamment jusqu'à Boccherini et Haydn qui lui donnent un caractère fixe; il en est de même pour la symphonie depuis Stamitz jusqu'à Beethoven; quant au drame lyrique, il marche d'essais en essais, de Peri jusqu'à Gluck qui porte au plus haut degré la vérité d'expression, mais qui néglige trop la forme; enfin Mozart réunit les qualités de ses prédécesseurs en évitant leurs défauts.

Bien que les principales découvertes dans les propriétés agrégatives des sons aient été faites avant le seizième siècle, ce n'est guère que vers cette époque que les théories commencent; alors les pratiques des maîtres sont réduites en principes; Zarlin rédige les lois que leurs génies ont dictées; Sauveur, géomètre français, fonde la science de l'acoutisque; puis Tartini entrevoit au moyen de la résonnance des corps sonores le système de la basse fondamentale développé par Rameau qui, malgré ses erreurs, devient en quelque sorte le fondateur de la science harmonique; Serre de Genève lie leurs systèmes; chacun veut avoir le sien et la France voit éclore presque en même temps ceux de Baillière, de Jamard, de l'abbé Roussier. Leurs traités, soumis ensuite aux investigations de la critique, sont singulièrement éclaircis par les commentaires et les discussions auxquels ils donnent lieu, et, de corrections en corrections, la science, seulement dégrossie, ébauchée par eux, s'achève et se perfectionne; les dissidences s'éteignent insensiblement, et, sauf quelques légères modifications apportées dans la rédaction des codes de lois que les maîtres donnent à leurs élèves, il y a unité de doctrine. Mais ce vaste et précieux monument, édifié si longuement et par un si grand concours de travaux, est à peine terminé qu'on s'empresse de le démolir pièce à pièce; à quelques bonnes méthodes, résumés lucides de la science, succèdent les abrégés qui la réduisent à sa plus simple expression et finissent par la dénaturer.

Ces faits historiques admis, il en ressort la question de savoir si nous sommes arrivés à la troisième période de la science. Tout l'indique: aujourd'hui les règles de la théorie musicale sont partout enseignées dans des livres, dans des cours qui ne sont le plus souvent que des extraits des excellentes méthodes de MM. Catel, Reicha, Fétis et autres savans théoriciens. La musique étant ainsi *mise à la portée de tout le monde*, il suffit de quelques mois d'études superficielles pour connaître les noms des accords et les lois d'affinité qui en règlent la marche. Il s'ensuit comme conséquence nécessaire la corruption du goût; premièrement, parce que ceux qui n'ont qu'un aperçu de la science ou les demi-savans pullulent, et que, hardis et tranchans dans leurs décisions, ils blâment et repoussent tout ce qu'ils ne connaissent pas; secondement, parce que les artistes actuellement bons calculateurs pensent avec raison que les ouvrages qui plaisent au plus grand nombre sont les plus productifs.

Comme je l'ai fait observer dans mon article sur les innovations, il y a eu successivement dans la pratique innovation, abus, réforme; mais en définitive chaque fois accroissement de richesses, augmentation de ressources pendant long-temps importantes et fondamentales, ensuite ne s'attaquant plus qu'à la forme, au coloris et altérant le fond. Récapitulons: variété dans les valeurs en conservant l'unité tonique, variété dans les tons et les modes en se conformant aux lois d'affinité qui les unissent à un ton principal; variété dans le rhythme, unité dans la symétrie; variété dans les effets d'instrumentation par les timbres et l'intensité du son avec unité de couleur, tout cela amenant la division de la musique en plusieurs genres, savoir: musique sacrée, de chambre, d'harmonie ou d'instrumens à vent, symphonie et dramatique.

Arrivé à ce point, que fait-on? on demande du neuf

à grands cris; on en veut à tout prix, n'en fût-il plus au monde; et pour s'encourager à en chercher, on répète sans cesse cet adage banal: *Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux;* mais s'agit-il de définir ce genre ennuyeux, on ne s'entend plus, c'est la tour de Babel, c'est la confusion des langues. N'allez pas perdre votre temps à démontrer que de fort belles choses ennuient certaines personnes et qu'il n'y a de véritablement ennuyeux qu'un style plat, trivial, incorrect et dépourvu d'intérêt mélodique ou harmonique; qu'importe! on ne tend qu'à déprécier ce qui existe en faveur d'un nouveau genre... qu'on est encore à produire.

La confusion des genres se manifeste partout: à l'église, à l'Opéra, dans les salons. A l'église, à mesure que les différens genres de musique se sont formés, ils ont réagi sur la musique sacrée leur génératrice qui en a reçu les styles *alla Palestrina*, accompagné et concerté. Les deux premiers sont à peu près oubliés et le troisième perd insensiblement son caractère religieux en prenant les formes et la couleur de la musique dramatique; en revanche, la musique dramatique prend maintefois la couleur et les formes de la musique religieuse; mais ce n'est qu'une pâle épreuve d'une planche usée, une faible copie d'un modèle précieux que l'on est sur le point de perdre.

A l'Opéra, encore le paradis, l'enfer, Dieu, le diable, les anges, les nones; on y dit la messe; on y chante à la manière russe; quelquefois même dans ce temple du chant, à l'instar du mélodrame, un personnage est frappé de mutisme et la musique parle pour lui. Depuis longtemps le ballet s'y était jeté au milieu de l'action; mais léger et sans prétention, il n'y apparaissait que pour reposer le spectateur; aujourd'hui l'opéra, rivalisant avec le vaudeville, interrompt une pirouette pour chanter la romance ou l'air à boire, accompagnés toutefois de tous les instrumens de percussion empruntés à la musique militaire. Enfin l'opéra sérieux, de demi-caractère et comique sont comme la sainte Trinité: les trois n'en font qu'un, et l'on nous donne pour du neuf des *opéra-ballets*, c'est-à-dire les *Indes galantes*, *les Elémens* rajeunis.

Dans les salons, toujours l'envahissement de la musique dramatique, cette fois par la voie du commerce. On achète une grosse partition dans laquelle l'auteur a eu le soin de mettre un peu de tout; on la pressure jusqu'à l'écorce et l'on en extrait des contredanses, des fantaisies, des préludes et mille autres jolies choses; au surplus tout en sort: musique d'église, musique militaire, musique de concert.

Ce n'est pas qu'il soit mal de transporter dans un genre quelconque certains moyens d'expression particuliers à un autre, lorsqu'il en peut résulter quelque avantage pour le premier; car c'est ainsi que les différens genres ont pu marcher de concert. Mais il est essentiel d'user de ces mélanges avec tact et ménagement, afin de ne pas dénaturer celui dans lequel on introduit ces tours étrangers et de ne pas lui enlever sa figure caractéristique. *Est modus in rebus...*

En suivant cette maxime, le génie des novateurs ne sera point enchaîné, parce qu'il ne devra pas perdre de vue quelques points lumineux fixés par la main du temps dans le champ de ses recherches. Non, point de respect aveugle et superstitieux pour ce qui est ancien; mais point d'engouement non plus pour ce qui est nouveau. Est-ce la conduite que l'on suit? non, malheureusement. Rossini, Beethoven apparaissent; on veut les imiter, on les dépasse, et l'on use de suite une excellente innovation par l'abus qu'on en fait. Négligeant les véritables beautés qui brillent dans les œuvres de ces maîtres, on ne recherche que les duretés échappées à leurs plumes et, sous prétexte d'innover, on s'appuie sur leur autorité pour introduire dans les compositions musicales les sons les plus hétérogènes qui jurent de se trouver ensemble. Et, chose remarquable! alors que l'on fait fi de la science quant à l'application, on tranche du savant dans la conversation pour peu que l'un puisse distinguer l'accord parfait de celui de dominante. Il n'est pas de mince élève qui n'ait la prétention de trouver un accord nouveau; et le temps où l'on affecte le plus de liberté est justement celui où les ouvrages sont le plus tourmentés. Ne serait-ce pas parce qu'on est de fait bien moins libre qu'on ne le paraît? On se torture pour produire de l'étrangeté; on cherche évidemment un sujet pour peindre des effets, tandis qu'autrefois on trouvait des effets, inspiré qu'on était par le sujet, et l'œuvre tout entière prenait le caractère de la première idée musicale fournie par l'impression sous l'influence de laquelle se trouvait le compositeur. Ce qui manque précisément aujourd'hui, c'est la spontanéité, la naïveté de création; on n'a point ce talent qui s'ignore et qui marche dans la voie guidé par son instrument créateur, modelant son œuvre d'après les lois que son inspiration même renferme. On a l'intention bien formelle d'être original, et sans souci que l'on est on se bat les flancs pour faire de la sombreté, de la terreur; aussi les ouvrages de certains jeunes gens sont comme des édifices bâtis de pièces de rapport prises çà et là et mal jointes, parce qu'elles n'ont point été faites pour être réunies. C'est un marquetage, une macédoine d'effets d'instrumentation ou d'harmonie qu'on semble avoir tiré au hasard comme

des numéros de loterie. Il est pénible de voir des talens se déformer pour entrer dans le lit de Procuste et se mutiler eux-mêmes volontairement pour être mieux et autre chose que la nature ne les a créés. Haydn était bien plus libre quand il se livrait à ses douces conversations avec son piano, conversations pleines d'attraits, de savoir et de sensibilité. Il ne pensait ni à la gloire, ni aux étrangetés, ni aux innovations. Il créait parce qu'il avait un bonheur inexprimable à le faire.

De tout ce qui a été dit précédemment, il résulte que la science musicale, comme beaucoup d'autres, après avoir parcouru différentes phases de progrès, après avoir eu son enfance et sa jeunesse, est parvenue à l'âge de maturité, âge de raison, de perfection, mais en même temps point culminant où commence sa période décroissante. Telle est la vie des mondes, des sciences et des hommes. Dans cette situation, les organes de notre société vieillissante se révoltent contre son indifférence; forcés de parler à la raison, ils s'épuisent en efforts inutiles pour ressaisir le sceptre de l'imagination qui leur échappe, pour faire régner encore cette folle du logis en maîtresse absolue. C'est alors que dans leur impuissance de créer, ils ramassent à grand'peine quelques bribes des différentes époques de la pensée des peuples. Qu'ils y prennent garde! avec de pareils procédés, la science, appauvrie, épuisée par les rudes atteintes qu'elle aura éprouvées et l'inertie dans laquelle on l'aura laissée, ne pourra plus soutenir l'art qui, se résumant en un genre unique et rentrant dans sa forme primitive, retombera promptement dans l'enfance; tandis qu'au contraire on pourra le maintenir long-temps dans l'état de perfection qu'il a atteint si, animé d'un bon esprit, on conserve à chaque genre les qualités qui lui sont propres; si l'on n'oublie pas que l'ordre et la symétrie sont des qualités constitutives du beau; que produire avec des moyens simples des effets multipliés et variés à l'infini, c'est là l'œuvre du génie; que bien écrire est tout à la fois bien sentir, bien penser, bien exprimer, et que pour cela il faut du sentiment, de l'esprit et du goût.

On m'objectera peut-être que mes craintes sont chimériques, qu'à toutes les innovations il s'est trouvé des personnes qui s'en sont effrayées, qui les ont blâmées, et que, nonobstant leurs plaintes, la musique n'en a pas moins été en s'améliorant. Je répondrai, 1° que ces plaintes ont contribué aux améliorations dont on argue en avertissant l'enthousiasme imprévoyant des conséquences de ses actes; que d'ailleurs le mouvement et la résistance sont des conditions essentielles de la vie des sciences et des arts comme de la vie des hommes. Or ils tendent aux extrêmes : si on cède à la résistance, la vie est lente, pénible, on meurt de pléthore; si au mouvement, la vie active, agitée, s'épuise en peu de temps, tandis qu'au contraire des concessions réciproques donnent l'équilibre ou le juste milieu. Il est donc nécessaire de mettre la critique ou la réforme à côté de l'exagération ou de l'abus pour lui servir de contrepoids. 2° Que ce que je blâme n'est point une innovation réelle, mais un retour aux formes primitives, à la faiblesse du premier âge; 3° que les lois qui régissent le corps humain s'appliquent également au corps social, aux sciences et aux arts qui en sont les produits. Or, quand toutes les parties du corps social ont acquis les développemens voulus par la nature, la sommité ou la tête, parvenue la première au degré de perfection qu'il lui était donné d'atteindre, perd peu à peu ses facultés. Cette décadence gagne successivement les autres membres et arrive de proche en proche jusqu'à l'anéantissement total. C'est ainsi que la musique, tout en faisant de nombreuses acquisitions, a fait des pertes considérables; en effet, lorsque les clercs et les moines étaient seuls initiés à ses mystères, ils n'en faisaient que pour l'église; puis les laïques en ont fait pour les princes; puis pour les grands seigneurs, puis pour les bourgeois, puis, enfin, on en a fait pour tout le monde. D'abord, par sentiment de piété, ensuite par ambition d'honneur; plus tard par amour de la gloire, aujourd'hui par amour de l'argent. Chaque fois les effets se sont ressentis de l'influence de la cause : au style empreint de la rigueur consciencieuse de l'homme pieux a succédé un style moins contraint où la passion pénétrait, mais avec réserve et en lui conservant son caractère primitif qui s'est fondu peu après dans les caractères des faiseurs et de leurs patrons quelquefois prétentieux, souvent nobles, toujours soigneux de leur gloire. Devenant plus libre, le style est devenu plus naïf, plus touchant, plus vrai; plus libre encore, il est devenu négligé, lâche, trivial. Ceux qui se sont plaints à ces différentes époques ont donc eu raison en ce que certaines parties de la musique s'altéraient; ils se sont trompés en ce qu'ils ont cru qu'elle allait prochainement se perdre, en ce qu'ils ont posé les colonnes d'Hercule. Ils n'ont pas vu que l'art ne s'abâtardit que lorsque la science est oubliée, et que celle-ci ne s'éteint que lorsque ses rayons trop divisés sont descendus dans les masses. Alors on se livre au goût naturel sans guide, sans règles, sans principes; on revient au point de départ, à la naissance de l'art : les extrêmes se touchent.

Telle est la chute qui nous menace et que nous pouvons adoucir, ralentir même par un bon régime; mais il n'en est pas moins vrai que si notre raison se forme,

c'est aux dépens de notre imagination; si les lumières sont plus répandues, les profonds penseurs sont fort rares. Nous vivons sur le passé; notre époque est, en un mot, le siècle des résumés ou plutôt le résumé des siècles.

J. A. Delaire.

Le 12 août 1832.

Nouvelles de Paris.

CONCOURS DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

Le concours de piano est chaque année une cause d'embarras pour le jury à cause de l'égalité, ou du moins de la *quasi-égalité* de talent des concurrens. Les premiers prix se multiplient et lancent dans la circulation une foule d'artistes qui ne tiennent pas toujours dans la suite ce qu'ils ont promis à leur entrée dans la carrière. A défaut du génie de l'art, il y a tant de moyens de faire une bonne éducation musicale au moyen de la méthode du professeur et d'une étude assidue! mais une fois sorti de l'école, il faut que l'artiste donne à son talent le cachet de l'individualité, sous peine de n'être qu'une sorte d'ouvrier en musique, bon ouvrier si l'on veut, mais rien de plus. Les grandes villes sont peuplées d'instrumentistes de cette espèce; mais qu'y faire? C'est à ce prix, c'est par mille essais entrepris sur des organisations médiocres qu'on parvient à trouver l'homme-né, et celui-là paie les dettes de tous les autres.

Quoi qu'il en soit, nos professeurs de piano font merveille, et bon gré malgré il faut qu'un élève sorte de leurs mains avec une exécution nette et brillante. Le concours de cette année a offert une nouvelle preuve de cette vérité : tous ces jeunes gens qui se sont fait entendre se jouent des difficultés et semblent même les défier. Tous ont une grande volubilité dans les doigts; tous ont une énergie plus ou moins prononcée : il ne manquait à leur toucher que cette inspiration qui part du cerveau pour arriver au bout des doigts en passant par le cœur. Cela ne peut se donner; mais, quoi qu'on en puisse dire, cela peut s'acquérir ou plutôt se développer; il est peu d'artistes qui se sentent et se connaissent eux-mêmes dans l'école. La méditation, la comparaison des styles, l'audition et la vue des ouvrages d'art en tout genre facilitent le développement de cette spontanéité de sentiment et de pensée; mais sous la direction du maître, on n'est destiné qu'à acquérir les connaissances matérielles de l'art. Tout en désirant que les jeunes pianistes aient moins de similitude dans leur toucher, plus de sentiment dans leur manière d'attaquer la note, moins de prétention à étonner et plus de désir de plaire, nous n'avons pas prétendu trouver tout cela au concours; nous n'y avons cherché que ce que nous étions certains d'y rencontrer, c'est-à-dire des talens didactiques, et nous ne pouvons que féliciter MM. Adam et Zimmermann sur les succès qu'ils ont obtenus dans leurs élèves.

Trois premiers prix ont été décernés dans la classe des demoiselles; ils ont été obtenus par Mlles Barbé, Lion et Guénée; le second prix a été partagé entre Mlles Vierling et Cotelle. Toutes ces demoiselles font honneur aux soins de leur professeur M. Adam.

Dans la classe des hommes, dirigée par M. Zimmermann, un premier prix a été accordé à M. Marmontel; MM. Graziani, Alkan et Ravina ont obtenu le second en partage.

Il n'y a point de discussions à l'égard de l'école française du violon; les étrangers mêmes avouent que cette école est la plus florissante de l'Europe, et que les violonistes des orchestres de Paris n'ont point de rivaux. En effet, si les artistes d'un ordre supérieur, tel que fut Rode, tel qu'est encore Baillot, sont rares en France comme ils le sont partout, on doit avouer que nul pays au monde ne renferme un si grand nombre d'hommes habiles sur le violon. Chaque année voit sortir du Conservatoire plusieurs artistes qui vont enrichir les orchestres des théâtres lyriques après avoir fait preuve dans les concours de talens distingués. Dans celui-ci, la méthode si belle et si large de M. Baillot et le goût si pur et si simple de ce professeur se sont fait admirer dans l'exécution de MM. Cherblan et Javault; dans les talens de MM. Leudet et Viallon on a reconnu l'école brillante et jeune de M. Auguste Kreutzer. Avec des manières très différentes, ces jeunes artistes ont su se concilier tous les suffrages et mériter les applaudissemens qui leur ont été prodigués. Le premier prix a été décerné en partage à MM. Cherblanc et Leudet; le second à MM. Viallon et Javault. Le public a applaudi à ce jugement du jury.

Ce concours a terminé l'année scolaire du Conservatoire de musique.

Facture d'Orgues perfectionnée.

ORGUES DE LA FABRIQUE DU SIEUR JOHN ABBEY

Établie à Paris, rue Saint-Denis, n. 356.

Prospectus.

Les orgues peuvent différer, soit par leur composition, soit par la richesse de la fabrication.

Leur composition dépend du nombre et de l'étendue des claviers et de la quantité de jeux répondant à cha-

que clavier; la richesse de leur fabrication dépend principalement du choix des matériaux dont est formé le buffet, et des ornemens dont il peut être enrichi.

Dans la fixation des prix que nous allons établir, nous supposerons que les claviers de main ont cinq octaves d'*ut* en *ut* pour les orgues d'appartement ou de chapelle, et quatre octaves et demie d'*ut* en *fa* pour ceux d'église: les touches blanches en ivoire et les autres en ébène. Les claviers de pédales seront supposés de deux octaves. Nous supposerons aussi que les buffets sont en bois de chêne de bonne qualité, et de la plus grande simplicité.

On peut adapter aux orgues d'un ou de deux claviers un mécanisme qui fait marcher les soufflets et qui, selon l'importance de l'orgue, varie de 400 à 1,200 francs.

ORGUES D'UN SEUL CLAVIER.

N° 1 (A). ORGUE DE DEUX JEUX.

Petit orgue d'appartement et de très petite chapelle.

Un bourdon, un prestant. — Prix: 1,600 francs.

N° 2 (B). ORGUE DE CINQ JEUX.

Petit orgue de chapelle, moyen orgue d'appartement.

Bourdon de 4 pieds, flûte ouverte de 8 pieds, prestant, basse de basson, dessus de hautbois. — Prix: 3,000 fr.

N° 3 (C). ORGUE DE HUIT JEUX.

Grand orgue d'appartement, moyen orgue de chapelle.

Bourdon de 4 pieds, flûte ouverte de 8 pieds, prestant, nazard, doublette, trompette, basse de basson, pessus de hautbois. — Prix: 4,500 francs.

N° 4 (D).

Le même, avec un plein jeu. — Prix: 4,800 francs.

N. B. Le prix de la soufflerie mécanique, si l'on juge à propos de l'adapter à ces orgues, sera:

Pour l'orgue	n° 1 (A)	de 400 fr.
	n° 2 (B)	500
	n°s 3 (C) et 4 (D)	700

ORGUES DE DEUX CLAVIERS.

N° 1 (E). ORGUE DE DOUZE JEUX.

Orgue de grande chapelle ou de moyenne église.

Premier clavier. Bourdon de 4 pieds sonnant 8, flûte de 8 pieds, prestant, nazard, doublette, trompette, plein jeu, bourdon.

Second clavier (*de récit*). Prestant, flûte bouchée, basse de basson, dessus de hautbois.

On adapte à ce clavier une boîte à expression qui permet de renfler ou de diminuer le son. — Pr.: 8,000 f.

N° 2 (F). ORGUE DE SEIZE JEUX.

Orgue d'église ordinaire.

Premier clavier. Gros bourdon de 8 pieds sonnant 16 pieds, bourdon de 4 pieds sonnant 8 pieds, flûte de 8 pieds, prestant, nazard, doublette, trompette, clairon, plein jeu.

Second clavier (*de récit*). Bourdon de 4 pieds, prestant, flûte bouchée, cromorne, basse de basson, dessus de hautbois, plein jeu et cornet, boîte à expression comme ci-dessus. — Prix: 10,000 francs.

Le prix de la soufflerie mécanique pour ces orgues sera:

Pour l'orgue n° 1 (E) de 1,000 fr.
Pour l'orgue n° 2 (F) de 1,200 fr.

ORGUES DE TROIS CLAVIERS.

N° 1 (G). TROIS CLAVIERS DE MAIN DONT UN DE RÉCIT.

N. B. Cet orgue est le même que le précédent (F) quant au nombre et au choix des jeux: il n'en diffère que par sa distribution en trois claviers.

Premier clavier. Gros bourdon de 8 pieds sonnant 16 pieds, bourdon de 4 pieds sonnant 8, flûte ouverte en montre, prestant, nazard, doublette, trompette.

Second clavier. Bourdon de 4 pieds, prestant, flûte, plein jeu, cornet, cromorne.

Clavier de récit. Flûte ouverte, flûte bouchée, prestant, hautbois.

Ce clavier est enfermé dans une boîte d'expression.

Il convient d'adapter à cet orgue une tirasse à ravalement partant du *fa*. — Prix: 12,000 fr.

N° 2 (H). TROIS CLAVIERS, DEUX DE MAIN, UN DE PÉDALES.

Orgue de 20 jeux.

Orgue de grande église.

Premier et second claviers. V. Orgues de 2 claviers, n° 2 (F).

Troisième clavier, pédales. Bourdon de 8 sonnant 16, flûte de 8, trompette, clairon. — Prix: 15,000 fr.

ORGUES DE QUATRE CLAVIERS,

DONT UN DE RÉCIT ET UN DE PÉDALES.

(1) Orgue de cathédrale.

Premier et second clavier. Voy. Orgues de 2 claviers, n° 2 (F).

Troisième clavier de récit. Bourdon, flûte, prestant, basson et hautbois, cromorne,

Quatrième clavier, pédales. Bourdon de 8 sonnant 16 pieds, bourdon de 4, flûte de 16 pieds, *id.* de 8 pieds, bombarde de 16 pieds, trompette, clairon. — Prix: 25,000 fr. (1).

(1) Les orgues de M. Abbey se distinguent par une perfection de facture et une simplicité de mécanisme dignes des plus grands éloges.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VI^me ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 30.

Condit. de l'Abonnem.		
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **Revue musicale** paraît le **Samedi** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'Agence générale de la musique et de la Revue musicale, rue du Helder, n° 13; M. Schlesinger, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 25 AOUT 1832.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

RECHERCHES

SUR LA MUSIQUE DES ROIS DE FRANCE ET DE QUELQUES PRINCES,

Depuis Philippe-le-Bel (1285) jusqu'à la fin du règne de Louis XIV.

Troisième article.

De grandes variations se font remarquer dans la musique de la chambre et de la chapelle du roi, sous le règne de Charles VI; il les faut attribuer sans doute aux vicissitudes du sort de ce malheureux prince. Par une ordonnance de son hôtel, datée du mois de février 1385, il fixe le nombre de ses musiciens à *six haultz menetriers et trois bas qui ont foing et auoine pour dix et quatre chevaux, et chacun XI deniers par jour, pour hottelages* (logement), *un cahier* (certaine mesure) *de chandelle, demi-moofle de buches pour tous, et chacun pinte de vin de coucher, et chacun un varlet mangeant en salle.*

Outre les renseignemens assez remarquables que ce passage fournit sur les avantages attachés à la qualité de ménétriers du roi, avantages devenus beaucoup plus considérables que sous les règnes précédens, on y voit paraître pour la première fois les dénominations de *ménétriers hauts et bas* qui furent généralement adoptées par la suite pour désigner les joueurs d'instrumens, et qui parurent pour la première fois dans un acte public par une ordonnance concernant la confrérie de Saint-Julien-des-Ménétriers, rendue par Charles VI, le 24 avril 1407. Ces dénominations seraient assez indifférentes en elles-mêmes, si elles n'étaient la preuve d'un changement important dans le système de la musique instrumentale jusqu'alors en usage, changement qui paraît avoir été fait vers cette époque. On sait en effet que les noms de *joueurs d'instrumens tant hauts que bas* ne furent donnés qu'aux musiciens qui jouaient des différentes espèces de violes et de rubebbes qui en étaient la basse, et qu'ils furent ensuite appliqués aux joueurs de dessus, de haute-contre, de taille et de basse de hautbois. On voit d'après cela que, par suite des progrès de la musique, les guitares, harpes, psaltérions, cornets et naquaires avaient disparu de la musique du roi pour faire place à une organisation de musique instrumentale plus régulière. On peut donc considérer l'organisation du corps des ménétriers de la musique de Charles VI, comme l'origine de la grande bande des violons qui devint célèbre par la suite.

Ce n'est pas qu'il n'y eût encore à la cour des joueurs d'autres instrumens, tels que trompettes, harpes, etc.; mais ils ne furent que des accessoires d'un corps de musiciens qui était complet sans eux. Ainsi, par une ordonnance de Charles VI, datée du 1^er juillet 1422, on voit qu'il y avait à la cour un harpeur (joueur de harpe) nommé Pierre Julien, qui mangeait à la cour, avait quatre sous par jour et l'entretien d'un cheval.

On voit aussi, par une autre ordonnance datée du mois de septembre 1418, qu'on distinguait alors les trompettes en *trompettes de guerre* et *trompettes de ménétriers.* Les deux trompettes de guerre se nommaient Karles et Constant (ce dernier était mort en 1422); le *trompette pour ménétriers* était Hermon. La même ordonnance nomme aussi *Jehan d'Escosse,* sans indiquer l'instrument dont il jouait; mais on ne peut douter que ce ne fût de la cornemuse, car cet instrument était alors en usage dans toutes les cours, et ceux qui en jouaient étaient presque tous écossais.

Les noms des *hauts et bas ménétriers* au service de Charles VI se trouvent dans l'ordonnance de septembre 1418 dont il vient d'être parlé; c'étaient: 1° Jacquinot; 2° Jehan Daugnon; 3° Farcien l'aîné; 4° Farcien le jeune; 5° Phélizot; 6° Collinet Bourgeois; 7° Crésèques; 8° Drouët; 9° Millet.

En 1422, la France, partagée entre Charles VI et le roi d'Angleterre, le parti de la reine, celui du dauphin

(Charles VII) et ceux des Armagnacs et des Bourguignons, cette pauvre France, dis-je, était réduite à la misère, et le roi, retiré à Senlis, avait été obligé de diminuer de plus de moitié les dépenses de sa maison. C'est ainsi que le nombre des ménétriers fut fixé à cinq par l'ordonnance du 1er juillet 1422, au lieu de onze qu'il était auparavant. Ces musiciens étaient Farcien l'aîné, Farcien le jeune, Briecourt, Jehan Millet et Jehan d'Escosse. Leurs avantages avaient été diminués aussi considérablement; ils ne mangeaient plus à la cour, n'avaient qu'un cheval, cinq sous par jour, et en hiver un quart de molle de bûches.

Le *rôle des pauvres officiers et serviteurs du feu roi Charles VI, fait le* 21 *octobre* 1422, prouve qu'à cette époque Farcien l'aîné était devenu roi des ménétriers.

Les divers états et ordonnances que j'ai consultés pour connaître la situation de la chapelle de Charles VI ne m'ont fourni aucuns renseignemens; mais un extrait des comptes de François de Nerly, receveur et trésorier de Louis, duc de Guyenne et dauphin, fils de Charles VI (mort en 1415), nous fait connaître les noms des chantres de la chapelle de ce prince. On y voit qu'il y avait six chantres à déchant dans cette chapelle, nommés Jacques Hemer, Jehan François, Jehan de Varignies, Érard le Feure, Jehan Gosswin et Pierre Hutin. Ils avaient le titre de chapelains. Quentin Caveron, chanoine de Saint-Quentin, était maître des enfans de la chapelle, qui chantaient le *superius*. Ces enfans étaient Jehan Beaugendre, Jehan Maresse et Normanorum. C'est la première trace des pages de la chapelle qui existèrent par la suite dans la musique des rois de France. Au commencement de 1415, furent ajoutés aux autres chantres: Pierre Baperas et Jehannin Vinet.

Les ménétriers du dauphin étaient au nombre de cinq; ils se nommaient Héliot Nicolle, Jehan Millet, Oudinet Lescuyer, Jehan Boisard dit Verdelet, et Simon Balin dit Fassien. Il y avait en outre quatre trompettes dont les noms étaient Antoine Blani de Milan, Colle de Somme, Mousque de Cambelas, et Pierre Girard.

Vers la fin du quatorzième siècle, les princes apanagés entretenaient leur cour dans une situation presque aussi somptueuse et aussi brillante que les rois de France. Les comtes d'Alençon se distinguaient particulièrement par le luxe de leur suite et des gens attachés à leur maison. Un extrait du compte de l'exécution testamentaire de Pierre II, prince de cette maison, l'un des ôtages de la paix de Brétigny en 1360, et qui mourut en 1404, fait voir que les ménestrels attachés à son service étaient en grand nombre. On ignore quels étaient les instrumens qu'ils jouaient, mais leurs noms ont été conservés: c'étaient Jehan Mausse, Jehan Maître, Jehan Chevalier, Errard Crepin, Jehan Naudin et sa femme, Jehan de Marmoustier, Sanson Dugueric, Richard et Guillot Huller frères, Denis du Chesne, Fouquet Noiset, Denis Jaillant, Pierre-le-Testu dit Servant, Guillaume de Montgobert, Louis Goignart, Jehan le Roux, Jehan Bevard et Henri de Fontanier.

Bien que les musiciens du fameux duc de Bourgogne, Jean-sans-Peur, fussent en moindre nombre que ceux du duc d'Alençon, néanmoins on voit que ce prince aimait la musique et traitait les ménétriers avec magnificence. Outre ses trois trompettes de guerre qui étaient Antoine Leblanc, Audry Jambe et Paulin d'Alexandrie, il avait à son service deux *petites trompettes* (clairons), nommés Jacotin d'Auxonne et Jacot de Neufjardin, et deux trompettes de ménestrels, Hennequin d'Auxonne et Henrequin d'Auxonne. Les trompettes avaient chacun deux chevaux et un valet; les clairons n'avaient qu'un cheval sans valet. Quant aux autres ménestrels qu'on voit mentionnés dans les états de la maison du duc de Bourgogne, c'étaient Thibaut d'Estrasbourg (de Strasbourg), Guillaume Caillet et Guillaume Vragoux. Thibaut de Strasbourg a le titre de *vielloneur*, c'est-à-dire joueur de vielle ou de viole, ou peut-être de violon; il n'y a aucune autre indication pour les autres ménétriers; mais on voit qu'ils avaient chacun deux chevaux et un valet: un *petit ménestrel* nommé *Jehan Caresme* avait un cheval.

Depuis l'époque de Jean-sans-Peur, qui succéda à son père en 1404 et qui fut assassiné sur le pont de Montereau en 1419, jusqu'à la mort de Charles VII en 1461, on ne trouve dans les comptes de la maison du roi de France aucune indication de musiciens; mais à l'occasion des obsèques de ce prince on rencontre des renseignemens curieux sur la musique de la chapelle. Ces renseignemens sont fournis par un *compte des officiers de la maison de Charles VII qui ont eu des robes et chaperons faits de drap noir pour les obsèques et funérailles du corps du feu roy l'an* 1461. On y trouve le détail qui suit:

CHAPELLE.

« Les XVI chapelains de la chapelle dudit seigneur qui « ont eu dix-huit robes longues et autant de chaperons, « les quatre premiers à 3 escus l'aulne, et les autres à « 2 escus l'aulne. »

1. Johannes Okeghem, premier.

2. Jehan Parnant,
3. Hughes Poulain,
4. Estienne de Clamanges,
5. Jehan de Lannoy,
6. Jehan Marchant,
7. Jehan Louvet,
8. Jehan Cousin,
9. Jehan Leclerc,
10. Pierre Guiller,
11. Jehan de Fontenay,
12. Jehan de Pernes,

} prêtres ou chantres.

13. Martin Courtois,
14. Vincent le Kent,
15. Estienne de Roulhe,

} clercs.

Ici un fait intéressant se manifeste; il est relatif à Jehan Okeghem, grand contrapuntiste de son temps, maître de Josquin des Prez, et dont l'influence s'est fait sentir sur la musique des quinzième et seizième siècles. On voit qu'il était déjà premier chantre ou chapelain de la chapelle de Charles VII en 1461; or, il n'est pas vraisemblable qu'il soit parvenu à ce poste distingué avant l'âge de trente ans. Il serait donc né à Bavay (on sait que ce fut le lieu de sa naissance) vers 1430. D'un autre côté, j'ai démontré par un passage tiré des œuvres de Jean Lemaire de Belges, et rapporté dans *la Revue musicale* (t. II, p. 273), qu'Okeghem était trésorier de Saint-Martin à Tours, et vivait en cette ville en 1512; d'où il suit que ce musicien habile était alors âgé d'environ quatre-vingt-un ou quatre-vingt-deux ans.

Voici, à l'égard de cet homme célèbre, un autre fait qui n'est pas moins digne de remarque. Le traité de Tinctoris qui a pour titre : *Liber de naturâ et proprietate tonorum* est dédié, dans le prologue, à Jehan Okeghem, premier chapelain du roi de France, et à Antoine Busnois, chanteur du duc de Bourgogne : *Præstantissimis ac celeberrimis artis musicæ professoribus domino Joanni Okeghem christianissimi regis Francorum protho capellano*, etc. Or, l'ouvrage dont il s'agit est daté du 6 novembre 1476, date qui correspond à la quinzième année du règne de Louis XI, car on sait que ce prince succéda à son père (Charles VII) le 22 juillet 1461 et mourut le 30 août 1483. Mais il faut que Tinctoris, dans l'éloignement où il vivait de la France (à Naples), ait été mal informé de la situation d'Okeghem à cette époque; car on voit, par deux comptes des officiers de la maison de Louis XI, qu'Okeghem ne fut jamais attaché au service de ce roi, depuis 1462 jusqu'en 1483. Il paraît qu'il quitta la cour après la mort de Charles VII pour passer au service de l'abbaye Saint-Martin de Tours, et qu'il resta attaché à cette abbaye jusqu'à la fin de ses jours. Un premier compte des gages des officiers de la maison de Louis XI, dressé par Jacques-le-Camus, commis au paiement desdits gages depuis le mois de janvier 1461 jusqu'au mois de septembre 1464, prouve que toute la chapelle avait été changée et réduite depuis l'avénement au trône du nouveau roi; qu'il n'y restait plus un seul des anciens chantres à déchant, et que le premier chapelain se nommait *Gallois-Gourdin*. Un second compte dressé en 1466 par Pierre Jobert, receveur général des finances, n'indique pas davantage qu'Okeghem ait été attaché à la chapelle de Louis XI; enfin un troisième compte, qui s'étend depuis le 1er octobre 1480 jusqu'au 31 septembre 1483, ne fait point mention de ce musicien.

Au reste, les différens comptes que je viens de citer font voir qu'une grande variation a eu lieu dans la chapelle de Louis XI; car, outre qu'il n'avait conservé aucun des musiciens de son père, il les a changés plusieurs fois pendant le cours de son règne. Depuis le mois de janvier 1462 jusqu'en septembre 1464 les chantres et chapelains furent, 1° Gallois-Gourdin, premier chapelain; 2° Jehan Coupé; 3° Raymond d'Aydie; 4° Jehan de Vougne; 5° Jacob Liantier; 6° Guillaume, clerc; 7° Jehan Beaufils, clerc, et Georges Robinet, clerc. Le compte de 1466 ne fait connaître que le nombre des chantres sans indiquer leurs noms, à l'exception de celui du premier chapelain; celui-ci s'appelait Jehan Lardois. Le compte des *gens de chapelle* du 1er octobre 1480 jusqu'au 31 septembre 1483 fait connaître les noms suivans : 1° Georges de l'Escluse, premier chantre; 2° Bardefort de Rode; 3° François Jehan Neruet; 4° Jacquet de Vaschueil; 5° Jacques de Gascoignolles; 6° Nicolas de Varuilliers; 7° Jehan de Lespinay; 8° Pierre Rostaing; 9° Charles Trousselin.

On voit que le nom de Jean Okeghem ne paraît point parmi ceux de tous ces musiciens. Il est exactement possible, à la vérité, que ce contrapuntiste ait été au service de Louis XI depuis 1466 jusqu'en 1480, puisque nous n'avons aucun document qui prouve le contraire; mais il est peu vraisemblable qu'il ait quitté la chapelle du roi pour y rentrer ensuite avec la même qualité de premier chapelain. Si, comme on ne peut en douter, il est entré à Saint-Martin de Tours après la mort de Charles VII, tout porte à croire qu'il n'a plus quitté son poste jusqu'à sa mort. Il résulte de là que Tinctoris s'est trompé sur la qualité qu'il a donnée à Okeghem dans sa dédicace.

Les comptes que j'ai cités font connaître la quotité des gages des chantres et chapelains de la chapelle de Louis XI. On y voit que Gallois-Gourdin, premier chapelain depuis 1461 jusqu'en 1464, avait cent-vingt li-

vres. Or, par l'ordonnance du 26 juin 1456, la valeur de la livre tournois avait été fixée à 5 fr. 87 cent. environ; les cent-vingt livres de gages du premier chapelain formaient donc la somme de 704 fr. 40 cent. somme qui, en raison de la valeur des denrées à cette époque, était à peu près égale à celle de quatre mille francs de nos jours. Les appointemens de Georges de l'Escluse, premier chapelain en 1480, furent portés à neuf-vingts livres (180 livres tournois); c'était une augmentation considérable: néanmoins sa proportion n'était pas aussi forte qu'on pourrait le croire, parce que l'ordonnance du 2 novembre 1475 sur les monnaies avait réduit la valeur de la livre tournois à 5 fr. 5 cent., en sorte que le rapport de cette somme de cent quatre-vingts livres tournois ne représente que 909 fr. Le prix des denrées avait considérablement augmenté à la fin du règne de Louis XI, à cause de l'état prospère où se trouvait alors le royaume. A cette dernière époque, quelques-uns des chantres avaient 120 livres tournois de gages, d'autres 110 livres, d'autres 70 et les clercs 60.

Parmi les princes apanagés qui avaient des musiciens à leur service, on distingue à la même époque Jean d'Orléans, chef de la maison d'Angoulême et frère de Dunois-le-Bâtard. Un compte de sa maison depuis 1455 jusqu'en 1467 fait voir que sa musique particulière était composée d'un tambourin, Jehan de Launoy (en 1458), qu'on retrouve ensuite comme prêtre-chantre au service de Charles VII; d'un trompette nommé Restendors et d'un ménétrier Jehan de Rouen. Les gages de ces musiciens étaient peu considérables, car le tambourin avait 24 livres (140 fr. 88 cent.), le trompette 16 livres (93 fr. 92 cent.) et le ménétrier 40 livres (234 f. 80 c.) Il est vraisemblable qu'ils étaient logés et nourris par le prince. A l'égard des gens de chapelle, c'étaient 1° François le Fébure en 1455; 2° Guillaume de Paris en 1458, retiré en 1482; 3° Pierre Audebert en 1458; 4° Georges le Marlot en 1467; 5° Simon Barberot en 1467, et enfin 6° Guynot Boyseau qui remplaça Guillaume de Paris en 1482. Les appointemens du premier chantre étaient de 40 livres tournois (234 fr. 80 cent.); ceux des autres chantres 24 livres (140 fr. 88 cent.)

Charlotte de Savoie, femme de Louis XI, avait aussi une chapelle. Par un compte de sa maison du mois d'octobre 1462 à 1479, on voit que les gens de sa chapelle avaient 72 livres tournois (432 fr. 64 cent.). Les chantres de cette chapelle étaient, 1° Jehan Blanc, premier chapelain; 2° Jehan Aliquot, dit Roquier; 3° Louis Gigault à la place d'Aliquot, depuis 1469 jusqu'en 1472; 4° Jehan de la Fosse; 5° Jehan Sauvage; 6° Pierre le Maître en 1472.

Aucun ménétrier ne paraît dans les comptes de la cour de Louis XI pendant toute la durée de son règne.

FÉTIS.

(*La suite à l'un des numéros prochains.*)

VARIÉTÉS.

De la nécessité d'une Méthode pour l'enseignement des masses vocales.

Premier article.

Les personnes qui ont assisté aux représentations de l'opéra allemand qui ont été données dans les années 1829, 1830 et 1831, se rappellent sans doute le plaisir mêlé d'étonnement que leur firent éprouver les chœurs du *Freyschütz*, de *Fidelio*, et des autres ouvrages importans qui furent alors exécutés. La plus simple comparaison de l'effet produit par ces chœurs avec celui des mêmes morceaux rendus sur nos théâtres suffit alors aux spectateurs les moins expérimentés pour leur faire comprendre la supériorité des choristes allemands sur ceux de nos théâtres. Les chœurs du *Freyschütz*, par exemple, ne semblaient pas être la même musique qu'on avait entendue à l'Odéon sous le titre de *Robin des Bois:* l'accent, la vivacité de sentiment et d'action y portait une couleur brillante, une qualité pénétrante qu'on n'y avait point aperçues jusqu'alors. Peut-être dira-t-on que l'Odéon n'était qu'un théâtre de second ordre bien inférieur sous le rapport des masses vocales à ce qu'on entend au Conservatoire ou à l'Opéra. Je serai forcé alors de rappeler la nullité d'effet du beau finale de *Fidelio* lorsqu'il a été rendu dans un des concerts du premier de ces établissemens; tandis que ce même morceau, accompagné par un orchestre bien inférieur à celui du Conservatoire, a toujours excité la plus vive admiration au théâtre allemand, et n'a jamais été achevé sans que le public en masse le demandât une seconde fois. Je citerai aussi l'opéra d'*Eurianthe*, si nul à l'Académie royale de musique, même sous le rapport des chœurs, si incisif au théâtre allemand par la puissance d'exécution des masses vocales.

Cependant qu'était-ce, dites-moi, que ces choristes allemands si supérieurs aux nôtres? De pauvres artistes du quatrième ordre, si on les compare à ceux des théâtres de Berlin, de Munich ou de Vienne. Les choristes de l'Opéra, au contraire, sont d'excellens musiciens, habiles lecteurs, et qui rendent à première vue la musique de manière à étonner les compositeurs. Au Conservatoire, ce sont presque tous des artistes distingués,

chacun en son genre, et fort supérieurs aux fonctions qui leur sont confiées. Quel est donc le secret de leur infériorité dans l'effet des masses à l'égard de musiciens qui ne méritent point d'entrer en comparaison avec eux? Le voici : Nos artistes des chœurs ont une valeur individuelle; mais ils ignorent l'art de la faire tourner au profit des masses. Leur oreille est mélodique et non harmonique. Pour se diriger, ils ont l'œil sur le chef d'attaque de leur partie; celui-ci regarde le chef des chœurs, qui, de son côté, se concerte d'un regard avec le chef d'orchestre; tout cela va de proche en proche; le sentiment intime, l'expansion immédiate ne se produisent jamais parce que les organes n'y sont point exercés. Comment cet exercice peut-il se faire? Voilà la question : c'est celle que je me propose de résoudre ici.

La commission de l'Opéra a établi des classes de chœurs au Conservatoire : j'ai dit dans un article de la *Revue* que ces classes ne donneraient que de faibles résultats : j'en ai la conviction personnelle; mais cela ne suffit pas : il faut que je dise sur quoi elle est fondée; c'est ce que je vais faire. Mais avant tout il faut que je déclare que je ne prétends attaquer en aucune manière l'habileté des artistes chargés de la direction de ces classes. Ce sont des musiciens habiles, capables de former d'autres bons musiciens, et qui remplissent leurs fonctions avec zèle; mais le système d'enseignement qu'ils suivent est vicieux en ce qu'il ne s'applique jamais qu'à des cas particuliers et qu'il ne généralise rien. En effet, que fait le maître des chœurs du Conservatoire, comme celui de l'Opéra? Il réunit ses masses, les distribue par genre de voix, fait asseoir les chanteurs, leur distribue les parties d'un chœur, donne le signal et fait commencer l'étude du morceau. Des intonations fausses affectent son oreille, ou bien des incertitudes se manifestent dans la mesure, un trouble enfin d'un genre quelconque se fait apercevoir; il fait arrêter, et selon que son organe est plus ou moins habile à saisir la cause du défaut d'ensemble, il l'indique, fait recommencer, et l'on continue ainsi jusqu'à ce que le morceau soit su sous les rapports de l'intonation et de la mesure; puis on passe à un autre qu'on étudie de la même manière.

Qu'a-t-on fait quand par cette direction d'étude on est parvenu à rendre avec plus ou moins d'exactitude un certain nombre de chœurs? On a résolu autant de cas particuliers qui n'ont d'autre résultat que de mettre les choristes en état de chanter ces morceaux, pourvu toutefois qu'on ne soit pas trop long-temps sans les répéter; car alors l'ensemble serait démonté et il faudrait recommencer. A l'égard du bien qui peut en résulter pour l'avenir et à l'application qu'on peut faire de ce qu'on a appris à ce qu'on ignore, cela est absolument nul. En effet, de quoi se composent les élémens de la musique chorale? 1° de l'homogénéité de justesse dans les intonations; 2° de l'homogénéité d'attaque dans le rhythme; 3° de l'articulation simultanée des paroles; 4° et enfin de l'accent passionné, doux, fort, augmenté ou diminué sur certaines notes et sur certaines syllabes. Comment peut-on parvenir à donner à des masses vocales le sentiment analytique de chacune de ces choses? En les divisant dans l'étude, c'est là ce que j'appelle la méthode d'enseignement choral. Cette méthode, j'affirme que personne ne la connaît ni ne la pratique au Conservatoire ou à l'Opéra : qu'on me prouve le contraire. Par des moyens particuliers et de son invention, M. Choron seul a eu en France une méthode d'enseignement appliquée aux masses vocales; c'est à cause de cela qu'il était parvenu à faire rendre avec une rare perfection par des enfans des écoles de charité les chœurs de Handel, de Bach et de Marcello, qui ont toujours présenté des difficultés insurmontables aux choristes du Conservatoire et de l'Académie royale de musique.

On m'objectera sans doute le bel effet que l'on a obtenu à l'Opéra dans quelques grands morceaux d'ensemble du *Comte Ory*, de *Guillaume Tell* et de *Robert-le-Diable*. Je suis loin de nier que ces morceaux ne soient en effet bien rendus; mais pour arriver à ce résultat, n'a-t-il pas fallu trouver une ressource dans le dévouement de tous nos jeunes acteurs qui, par amour de leur art, ont consenti à se transformer en de simples choristes, animant par leur exemple toute la masse vocale et l'entraînant après eux par la puissance musicale? L'obligation où l'on s'est trouvé de recourir à de pareils moyens prouverait seule la justesse de mes observations.

En appliquant aux masses vocales la méthode analytique sur laquelle mon solfége est basé, j'ai imaginé une distribution d'études chorales que je crois la meilleure et la plus complète. Elle coïncide en de certains points avec ce que j'ai lu dans divers ouvrages allemands écrits par des hommes de mérite. La méthode de ces maîtres est mise en pratique dans quelques écoles, particulièrement dans la société musicale que dirigeait naguère Zelter à Berlin. J'ai demandé à la commission de surveillance de l'Opéra et du Conservatoire l'autorisation de visiter pour le compte du gouvernement ces écoles, afin de vérifier par la pratique les améliorations dont ma méthode serait susceptible. La commission a renvoyé ma demande au ministre du commerce et des travaux publics; le ministre a demandé l'avis du comité

d'instruction du Conservatoire. Voici le sens de la longue réponse de ce comité, telle qu'elle a été transmise à la commission de surveillance par M. Chérubini.

Un petit nombre de membres du comité ont approuvé le projet, les autres ont été d'avis, 1° que l'exécution des chœurs est la meilleure possible en France; 2° que la méthode d'enseignement des masses vocales qu'on suit au Conservatoire est préférable à toutes celles des pays étrangers; 3° qu'il n'y a point d'améliorations à faire à une chose qui de sa nature est excellente.

Je ne suspecte point les intentions et je suis porté à les croire loyales; mais je ne sais pas transiger avec les préventions fausses ni avec les assertions présomptueuses. Tout cela se trouve dans l'avis de la majorité du comité d'instruction : je vais le démontrer.

1° *L'exécution des chœurs ne laisse rien à désirer au Conservatoire ni à l'Opéra,* dit le rapport; les faits que j'ai rapportés plus haut me dispensent de répondre à cette assertion. Je m'en rapporte à la conscience de tous les amateurs de musique.

2° *La méthode d'enseignement des masses vocales qu'on suit au Conservatoire est préférable à celle des pays étrangers.* Qu'est-ce qu'une méthode? C'est une distribution des objets dans un certain ordre systématique. Or, on a vu qu'il n'y a rien de semblable dans l'enseignement des classes de chœurs du Conservatoire. Ainsi, il est impossible que la méthode du Conservatoire soit meilleure que celle d'aucun pays; car il n'y a point de méthode. Que dirait-on d'un professeur de violon qui, ayant à commencer l'éducation d'un élève, lui ferait jouer un morceau, puis un second, un troisième, etc., sans lui parler jamais de la tenue de son instrument, de la conduite de l'archet, des positions du doigté, etc.? Appellerait-on cela *la méthode* de ce professeur?

La méthode d'enseignement des masses vocales qu'on suit au Conservatoire est préférable à celle des pays étrangers! Comment le savez-vous? qui de vous *connaît ces méthodes?* qui de vous a lu les ouvrages qui ont été écrits sur cette matière? Si vous les avez lus; si vous les connaissez, pourquoi n'en avez-vous pas fait ressortir les défauts en les comparant aux qualités de la méthode française? Quelques faits brièvement exposés résolvent bien mieux une question que des assertions générales. Ce que vous n'avez pas fait, je le ferai, moi; j'exposerai ce qu'on a fait en Allemagne, ce que je crois qu'on doit faire, et le public jugera. Par cet exposé, je prouverai que vous avez parlé de ce que vous ne connaissez pas, et que rien n'a pu vous autoriser à dire que *la méthode d'enseignement des masses vocales qu'on suit au Conservatoire est préférable à celle des pays étrangers.*

3° *Il n'y a point d'améliorations à faire à une chose qui, de sa nature, est excellente!* Cela est incontestable; mais si je démontre que loin d'être excellent, l'enseignement du Conservatoire est très défectueux, je crois qu'il sera aussi prouvé que des améliorations sont indispensables. Je montrerai tout cela jusqu'à l'évidence dans deux articles qui suivront celui-ci. Le premier contiendra une analyse des méthodes de l'Allemagne et un coup d'œil sur la partie littéraire de la branche d'enseignement dont il s'agit; le second renfermera l'exposé de ma méthode.

La crainte de blesser l'amour-propre de professeurs estimables, et la haine de l'innovation qui se manifeste toujours au premier abord en France, ont pu dicter en partie le rapport d'une portion des membres du comité d'instruction; je ferai voir, je l'espère, que l'amour-propre de ces professeurs ne doit être blessé en aucune manière dans l'application de la méthode que je veux proposer, et qu'il s'agit plutôt ici d'une création que d'une innovation, car il n'existe rien qui tienne lieu de ce que je veux faire adopter.

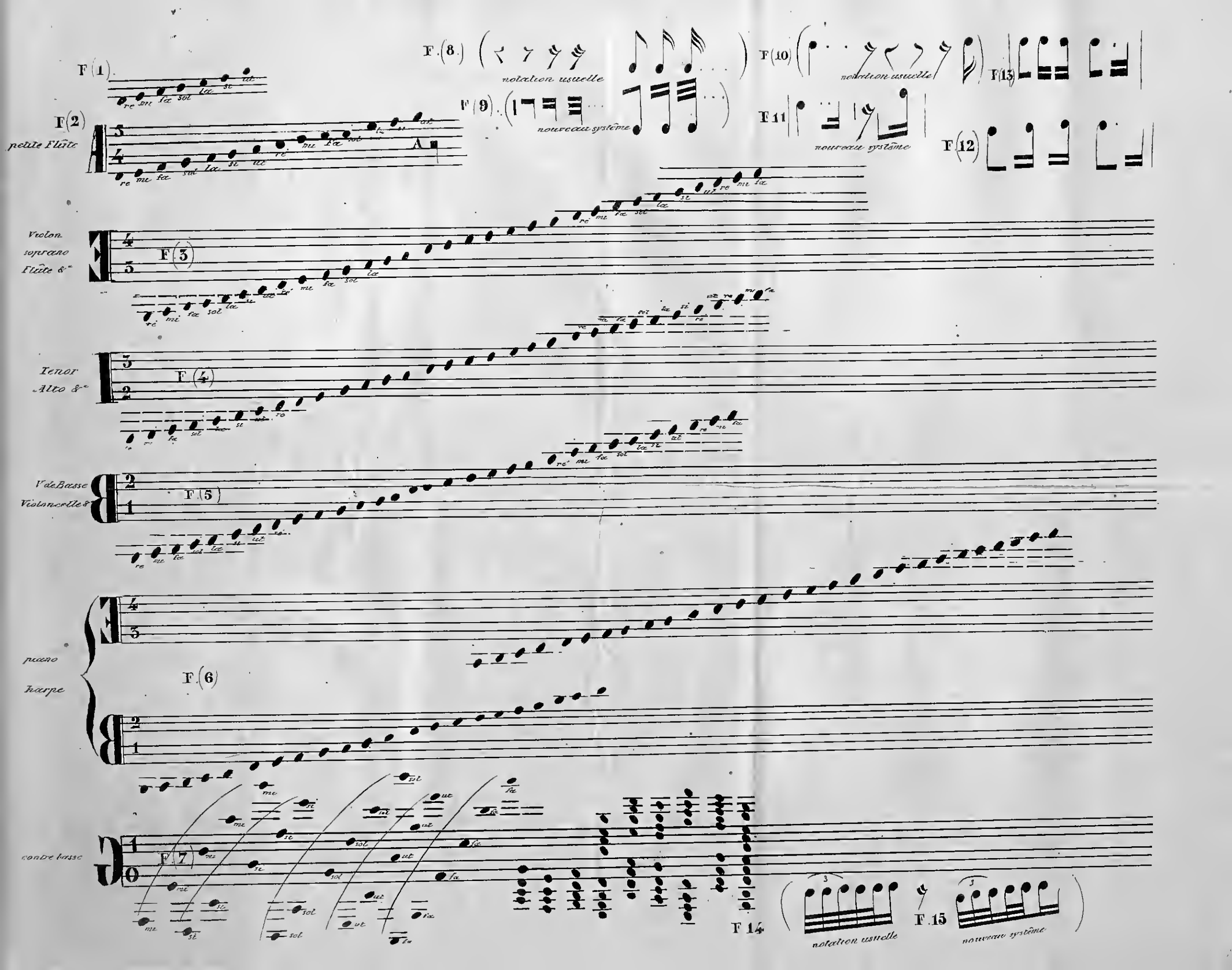
FÉTIS.

(*La suite au numéro prochain.*)

Nouvelles de Paris.

L'organisation du théâtre Italien est définitivement fixée pour la saison prochaine. Nous avons déjà fait connaître quelle sera la composition de la troupe, où Rubini, Tamburini et Mme Boccabadati tiendront le premier rang. Quel que soit le penchant des Français pour leurs plaisirs d'habitude, il y a lieu de croire que Tamburini sera pour eux ce qu'il est pour tous les lieux où il s'est fait entendre, un chanteur de premier ordre, et que Mme Boccabadati ne paraîtra pas une cantatrice médiocre après avoir été proclamée la première de l'Italie actuelle. Quelque hésitation se manifestera d'abord parce que c'est toujours ainsi que commencent les dilettantis lorsqu'il s'agit de juger des choses qu'ils ne connaissent pas; mais ensuite on prendra le parti de se plaire à ce qui est bon.

Venons au répertoire : il sera varié et neuf pour nos oreilles. *La Straniera,* de Bellini, *I Capuleti ed I Montechi,* du même compositeur, *Chiara di Rosemberg,* de Ricci, et *Francesca di Rimini,* opéra écrit expressément pour Paris, tels sont les ouvrages que nous entendrons pour la première fois. Les autres seront *Anna Bolena,* de Donizetti; *La Sonnanbula,* de Bellini; *Il Pirata,* du même; *Don Giovanni, Mathilde de Shabran, La Gazza*



F (1)
re mi fa sol la si ut
F (2)
petite Flûte
re mi fa sol la si ut re mi fa sol la si ut
A
F. (8.)
notation usuelle
F (9)
nouveau système
F (10)
notation usuelle
F 11
nouveau système
F (12)
F (13)
Violon soprano Flûte &c.
F (3)
re mi fa sol la si ut re mi fa sol la
re mi fa sol la si ut re mi fa sol la si ut re mi fa
Tenor Alto &c.
F (4)
fa sol la si ut re
re mi fa sol la si ut re mi fa
V. de Basse Violoncelle &c.
F. (5)
re mi fa sol la si ut re
re mi fa sol la si ut re mi fa
piano
harpe
F. (6)
contre basse
F (7)
mi si sol ut la
F 14
notation usuelle
F. 15
nouveau système

ladra, *Il Barbiere*, *Cenerentola* et *Otello*. Il y a dans tout cela de quoi satisfaire la curiosité et les souvenirs.

— L'Opéra-Comique sera décidément ouvert le 1er octobre prochain à la salle des Nouveautés. Le bail de la salle a été signé il y a quelques jours ; on s'occupe des réparations de la salle et de quelques changemens qui étaient nécessaires. Les répétitions vont aussi commencer, dit-on, sous peu de jours. On ne dit pas si la nouvelle entreprise veut alimenter son théâtre avec l'ancien répertoire, ou si elle fonde ses espérances sur des ouvrages nouveaux : toutefois il y a lieu de croire qu'une partie des pièces au moins de l'ancien Opéra-Comique sera transportée au théâtre de la place de la Bourse, car Martin sera pour ce théâtre la providence de ses premiers jours.

Le bruit se répand depuis quelques jours que les actionnaires de la salle Ventadour veulent à tout prix opposer un Opéra-Comique à l'Opéra-Comique déserteur ; on va même jusqu'à nommer le directeur qui serait à la tête de ce spectacle : mais ces bruits ne paraissent pas mériter qu'on y ajoute foi. Si les actionnaires du théâtre Ventadour avaient pris ce parti il y a un mois, s'ils avaient ouvert la porte au public, il est vraisemblable que le ministre du commerce ne s'y serait point opposé, car au terme de leur contrat ils en avaient le droit ; maintenant ce serait faire de fait un théâtre de plus, tandis que le gouvernement veut en limiter le nombre : la réalisation de cette prétention paraît au moins douteuse.

Nouvelles étrangères.

Parme. Paul Baroilhet, élève du Conservatoire de musique de Paris, est en ce moment dans cette ville, où il obtient des succès brillans : le séjour de l'Italie a été favorable au développement des moyens de ce chanteur. Dans la soirée du 29 juin il s'est fait entendre à la représentation donnée à son bénéfice, d'abord dans le second acte de *Torvaldo e Dorliska*, et ensuite dans un duo de la *Sposa Fidele*, de Pacini, qu'il a chanté avec sa femme *Angela Casanova*. Ce dernier morceau fut applaudi avec fureur, et le public témoigna longuement sa satisfaction au chanteur pour les progrès qu'il fait chaque jour dans son art.

Bergame. Mme Pasta est engagée pour chanter dix représentations au théâtre Riccardi, pendant la foire de cette ville. Les ouvrages qu'elle a choisis sont *Norma* de Bellini, et *Tancredi* de Rossini ; Bellini doit se rendre à Bergame, pour y diriger lui-même la mise en scène de son opéra.

—Le spectacle de Padoue s'est terminé par un succès des plus brillans. La dernière représentation était composée de deux actes des *Normanni*, et d'un acte des *Sarraceni in Catania*, de Persiani. Plusieurs morceaux ont été redemandés. Si l'on en croit les lettres et les journaux, les *Sarraceni* sont un chef-d'œuvre ; on cite particulièrement le finale du premier acte de cet opéra. Le compositeur et les principaux chanteurs ont été appelés plusieurs fois sur la scène, et pour que rien ne manquât à leur gloire, des sonnets ont été composés à la louange de Mlle Ungher et de Persiani.

— On nous écrit de Naples que Mme Malibran a débuté le 6 août au *Fundo* avec un immense succès. Elle chantait le rôle de *Desdemona*. Une vive émotion l'a d'abord privée d'une partie de ses moyens, mais elle s'est remise bientôt et a été couverte d'applaudissemens pendant toute la soirée. Quoique les prix fussent triplés, les ambassadeurs de Russie et d'Autriche ont été forcés, pour n'avoir pas retenu leurs loges à temps, à partager une 4me de côté. L'admirable cantatrice va continuer ses débuts dans la *Cenerentola* et dans la *Gazza* au *Fundo*, et chantera probablement après *Arsace* à *Saint-Charles*, accompagnée de Lablache et de Mlle de Begnis. Elle est engagée pour l'automne à Bologne et pour l'hiver à Milan.

— L'admirable ténor Rubini, que nous devons posséder encore cet hiver, doit chanter quelques représentations à Rome au printemps prochain : il a 26,000 fr. pour un très petit nombre de représentations.

Publications étrangères.

Le 1er octobre de cette année (1832), M. Z. Haslinger, professeur et éditeur de musique à Vienne, mettra en vente un ouvrage important qui est attendu avec quelque impatience en Allemagne. Cet ouvrage est la méthode de violon de M. Louis Spohr, docteur en musique, et maître de la chapelle de la cour, à Cassel. Nous croyons que nos lecteurs nous sauront gré de leur faire connaître à l'avance le contenu de cette méthode, ou, pour parler plus correctement, de cette école de violon (*Violinschule*).

L'ouvrage sera divisé en trois parties, et sera orné du portrait de l'auteur et de plusieurs planches gravées au burin. La première partie sera précédée d'une préface, d'une introduction et contiendra les sections suivantes : 1° De la construction et des parties du violon ;

2° de la disposition du violon; 3° de la monture du violon; 4° de la différence entre la bonté et la valeur du violon; 5° comment le violon peut-être entretenu et conservé; 6° de l'archet; 7° de la colophane.

Deuxième partie. — 1° Des notes, de la portée et des clefs; 2° de la tenue du violon et de l'archet; 3° du mouvement du bras droit; 4° du mouvement des doigts de la main gauche; 5° de la forme et de la durée des notes et des pauses; 6° de la mesure et de sa division; 7° des triolets, des notes par six, du point après les notes et les pauses, des liaisons et des syncopes; 8° des tons, des modes et de la transposition; 9° des intervalles, de l'usage des dièses et des bémols dans les échelles diatoniques et chromatiques; 10° du doigté, de la justesse et des sons harmoniques; 11° du maniement de l'archet et des différens passages; 12° de la double corde, des accords et de l'arpège; 13° des ornemens.

Troisième partie. — 1° du style en général; 2° du style du concerto; 3° sur les procédés à suivre dans l'étude du concerto; 4° du style du quatuor; 5° de l'exécution dans l'orchestre et de l'accompagnement. — Conclusion.

—M. le docteur Charles Henri Dzondi a publié récemment un ouvrage intéressant relatif à la voix sous le titre suivant : *Die Funktionen des weichen Gaumens beim athmen, sprechen, singen, schlingen, erbrechen, u. s. v.* (Des fonctions du voile du palais dans la respiration, dans la parole, dans le chant, etc.) Halle, 1831, 74 pages in-4°, avec onze planches.

Bulletin d'Annonces.

Le Polonais exilé, par M. le comte de Lagarde. — 2 fr.

Une larme, stances sur la mort du fils de Napoléon, paroles de M. le comte de Lagarde, musique de Mme la duchesse d'Abrantès.—2 f.

Chez PACINI, boulevard Italien, n. 11.

OSBORNE. Grandes variations pour le piano sur la romance de Mme Malibran, *le Réveil d'un beau jour;* op. 12. — 6 fr.

OSBORNE et DE BÉRIOT. Grandes variations pour piano et violon sur un thème original. — 7 fr. 50.

BERR FR. *Le Philtre*, opéra arrangé en harmonie; 1, 2 suites. — Chaque, 15 fr.

Chez E. TROUPENAS, rue Saint-Marc, n. 23.

La Tentation, opéra en cinq actes, musique de M. Halevy, ballets de M. Gide.

Nos 1. Chœur des pasteurs. — 4 fr. 50.
2. Prière chantée par Mlle Dorus. — 2 fr.
3. Romance chantée par Mlle Dorus. — 2 fr.
4. Rondeau chanté par Mlle Dorus. — 2 fr.
5. Ballade chantée par Mlle Jawurek. — 3 fr.
6. Grande scène de l'enfer. — 7 fr. 50.
7. Chanson bachique, à quatre voix. — 3 fr.
7 *bis.* — La même, à une voix. — 2 fr.
8. Trio des pélerines. — 2 fr.
9. Rondo bachique des démons : *O bruyante folie!* en chœur. — 5 fr.
9 *bis.* — Le même, rondo à deux voix. — 3 fr. 75.
9 *ter.* — Le même, à une voix. — 3 fr.
10. Prière des pélerines. — 3 fr.
11. Chant des odalisques, à une ou deux voix, chanté par Mlles Dorus et Jawurek. — 4 fr. 50.
12. Nocturne à deux voix, chanté par les mêmes.— 4 f. 50.
13. Patrouilles des démons et couplets en chœur.— 6 fr.
13 *bis.* D°, les couplets seuls à deux voix. — 3 fr. 75.

KALKBRENNER. Bluette musicale sur la ronde bachique de *la Tentation*, pour piano. Op. 114. — 5 fr.

KARR. Rondinetto brillant pour le piano sur la ronde chantée par Mlle Dorus dans *la Tentation.* Op. 242. — 5 fr.

BERR. Trois pas redoublés pour musique militaire sur les motifs de *la Tentation.* Nos 1, 2, 3.— Chaque : 4 fr. 50.

Portrait de Cherubini, par Vigneron. — 5 fr.

Anna Bolena, arrangée pour harpe et piano par Bochsa, 3 suites.— Chaque : 10 fr. 50.

Robert-le-Diable, arrangé pour deux violons, par Gasse, 4 suites. — 30 fr.

Pour deux flûtes, par Walkiers, 4 suites. — 30 fr.
Pour deux clarinettes, par Beer, 4 suites. — 24 fr.
Pour flûte et violon, par Walkiers, 2 suites. — 15 fr.

Deux pas redoublés et une valse en harmonie, par Beer. — Chaque : 4 fr. 50.

Grande partition de *Robert-le-Diable.* — 250 fr.

Parties d'orchestre du même opéra. — 300 fr.

Partition de piano. — *Net* 40 fr.

Tous les airs, duos, etc., etc., avec accompagnement d'orchestre.

Chez Maurice SCHLESINGER, éditeur de musique, rue de Richelieu, n° 97.

AVIS.

CHANGEMENT DE DOMICILE.

J. Pfeiffer, facteur de pianos, de harpes et *ditales harpes*, a l'honneur de prévenir MM. les artistes et amateurs qu'il vient de transférer ses magasins place des Victoires, n. 5. On y trouvera un grand assortiment de pianos à queue, carrés, transpositeurs et pianos droits, ainsi que des harpes et *ditales harpes*, joli instrument d'une forme élégante et gracieuse, pour lequel il a obtenu un brevet d'invention.

M. Pfeiffer donne en location harpes et pianos à des prix modérés.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VI^me ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 31.

Condit. de l'Abonnem.			La **Revue musicale** paraît le **Samedi** de chaque semaine.	Division des matières:
3 mois.	6 mois.	un an.	On s'abonne au bureau de l'Agence générale de la musique et de la Revue musicale, rue du Helder, n° 13; M. Schlesinger, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.	Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.
8 fr.	15 fr.	30 fr.		

On paiera en sus 2 fr. 80 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

PARIS, SAMEDI 1ER SEPTEMBRE 1832.

RECHERCHES

SUR LA MUSIQUE DES ROIS DE FRANCE ET DE QUELQUES PRINCES,

Depuis Philippe-le-Bel (1285) jusqu'à la fin du règne de Louis XIV.

Quatrième article.

Les comptes manuscrits de la maison de Charles VIII nous offrent peu de renseignemens sur la musique de ce prince; on y voit seulement (*Estats des officiers domestiques* de 1484—1498) qu'il avait trois chapelains chantres à 120 livres tournois (800 fr. 40 c.) dans sa chapelle; deux clercs à 110 livres (733 fr. 70 c.) en 1484, six en 1486, huit en 1490 et onze en 1497. Les noms ne sont point indiqués. On ne voit point d'ailleurs qu'il y ait eu de joueurs d'instrumens au service de Charles VIII; mais dans les comptes de la maison d'Anne de Bretagne, femme de ce prince, de 1496 à 1498, on trouve qu'il y avait cinq ménétriers dont les noms ne sont point connus, et qu'ils recevaient 100 livres de gages chacun.

Par un hasard singulier, d'autant plus fâcheux qu'il s'agit d'une époque intéressante dans l'histoire de la musique française, on ne trouve aucunes traces de la composition de la chapelle de Louis XII parmi les manuscrits de la Bibliothèque du roi. J'espérais y découvrir des faits relatifs à Josquin Des-Prez, à Jean Mouton, et à plusieurs autres musiciens célèbres de ce temps; mon attente a été trompée. Un fait curieux, relatif à un des plus grands musiciens du seizième siècle, est venu du moins me consoler de ce désappointement. Il s'agit de Milleville, musicien italien, dont le nom accusait une origine française avant même que cette origine eût été trouvée. Voici le fait :

On sait que Renée de France, fille de Louis XII, avait épousé Hercule II d'Est, duc de Ferrare. Or, parmi les comptes manuscrits, on en trouve un intitulé : *Rolle des gentilshommes, dames et damoiselles*, et *officiers de la maison de très haute et très puissante dame Renée de France, duchesse de Ferrare, dressé par maître Guillaume Barbet, commis de ses finances;* et dans ce rolle, à l'article *chapelle*, on lit: « Jean de Milleville « que monseigneur le duc de Ferrare amena de « France chantre en sa chapelle, envoyé quérir par « madite dame avecque promesse des gaiges qu'il « eust, et depuis ayant le dit sieur laissé sa cha- « pelle, elle l'a accepté et retenu aux mêmes gaiges et « estats. » Il ne peut y avoir de doute que ce Jean de Milleville ait été le père d'Alexandre Milleville, excellent compositeur et organiste, né à Ferrare vers 1535, et qui mourut dans cette ville au commencement du dix-septième siècle. On sait que ce grand musicien fut le maître de Frescobaldi, et qu'il a publié une multitude d'ouvrages pour l'orgue et pour l'église. Il est vraisemblable qu'il fut élève de son père (1).

Si les renseignemens nous manquent sur la musique de la chapelle et de la chambre de Louis XII, par compensation nous en possédons en abondance sur celle de François Ier, son successeur. Un premier compte de la maison de ce prince, lorsqu'il n'était encore que duc d'Angoulême (du 1er janvier 1513 au dernier décembre 1514), nous fait voir qu'il avait à son service quatre joueurs de viole à 100 livres de gages chacun (406 fr., d'après l'ordonnance du 6 avril 1513, qui fixait la va-

(1) On trouve dans le huitième livre de motets publié à Paris, par Pierre Attaignant, sous le titre de *Liber octavus. XX musicales motetos quatuor, quinque, vel sex vocum modulos habet* (Paris, 1534, in-4° obl. gothique), un *Ecce nos reliquimus* à quatre voix, indiqué sous le nom de *Jean de Ferrare*. Il y a quelque vraisemblance que cette composition est de Jean Milleville dont il s'agit ici, car c'était un usage de ce temps de désigner, comme je l'ai déjà fait remarquer, les hommes par quelque sobriquet joint à leurs prénoms, par le lieu où ils habitaient ou par celui où ils étaient nés.

leur de la livre tournois à 4 fr. 6 c. environ). Nous n'avons pas les noms de ces musiciens. Outre ces violes, on trouve qu'il y eut à la cour, depuis 1515 jusqu'en 1546, trois tambourins à 120 livres de gages, cinq philfres (fifres) à 120 livres, et trois cornets à 40 livres. On ne comprend pas le motif qui a fait établir une si grande différence dans le traitement des tambourins et des cornets.

Un compte des officiers domestiques de Mmes Luyse et Charlotte de France, filles du roi François Ier, du 1er octobre 1516, au dernier mars 1517, nous apprend qu'il y avait alors au service de ces princesses un joueur de musette nommé Jehan Grand, dit d'Escosse parce qu'il était Écossais, et un joueur de flustes appelé Bastien de Flecher. L'Écossais avait 80 livres de gages, et le joueur de flûte 60 livres. La chapelle des enfans de France, depuis 1521 jusqu'en 1524, n'était composée que de quatre clercs de chapelle, nommés Guillaume Bernard, Gilbert Chamault (chapelain en 1532, retiré en 1536), Laurent Le Blanc et Jehan Boys. Chacun d'eux avait quarante livres de gages (154 fr. 20 c. d'après l'ordonnance du 20 septembre 1521, qui fixait la valeur de la livre tournois à 3 fr. 88 c. environ). En 1526, la chapelle des enfans de France fut augmentée, comme on le voit par un compte qui commence cette année et qui finit en 1538. Les chapelains étaient alors Gilbert Colin, dit Chamault, compositeur; Jehan Boys (depuis 1532), François Brun, Laurent de Pontdeuye, Jehan Rousseau, licencié en droit en 1534, sorti en 1536, Claude de Morvilliers en 1536 à la place de Chamault, René Toutin en 1536 à la place de Rousseau. *Clercs de chapelle.* Jehan Bois ou Boys, qui fut chapelain en 1532, Laurent Le Blanc, sorti en 1532 et remplacé par Mathieu Preignas, Pierre Baufrais, entré en 1534, mort le 4 juillet 1538, et remplacé par Jacques Gérard, Antoine Anselyne, en 1534.

M. Castil-Blaze, dans le livre qu'il a publié récemment sous le titre de *Chapelle-musique des rois de France*, a donné, d'après un manuscrit du seizième siècle, la composition de la chapelle de François Ier en 1532. On y trouve des renseignemens intéressans qu'on chercherait vainement ailleurs : je crois qu'il est nécessaire que je transcrive ici ce morceau pour ne point laisser de lacune dans les documens pour l'histoire de la musique française. Le manuscrit dont il s'agit est intitulé :

« Compte deuxième particulier de maître Bénigne Sevré, conseiller du roi notre sire, et receveur général de ses finances en la charge et généralité de Languedoc, des recettes et dépenses faites par ledit maître Sevré, à cause des gages, pensions et entretenement tant des chantres, chanoines ordinaires de la chapelle de musique du roi notre sire, qu'aux chapelains de la nouvelle chapelle de plain-chant, nouvellement créée et érigée par ledit seigneur pour l'année 1532. »

A très révérend père en Dieu, messire François, cardinal de Tournon, archevêque de Bourges, conseiller du roi et maître de sa chapelle, et pour ses gages à cause de sondit état, 1,200 livres tournois, ci : 1,200 liv.

Maître Claude de Sermisy, sous-maître de ladite chapelle. 400

Audit, pour la nourriture et entretenement de ladite chapelle durant ladite année. 1,080 (1)

Hautes-contre.

A maître Conrard Renger, chantre et chanoine ordinaire de la chapelle. 500
Hilaire Rousseau, *id.* 300
Georges Le Vasseur, *id.* 300
Hector Boucher, dit l'Enfant, *id.* (2). 360
Amaury de Longastre, *id.* 300
Jacques Lebel, *id.* 240
Jean Patye, *id.* 300
Gilles Parrain, *id.* 300

Tailles (ténors).

Thomas Neelle, dit de Bauvais, *id.* 300
Guillaume Gallicet, *id.* 240
Pierre Bermont, *id.* 240
Jacques Pillegrain, dit Montremblant, *id.* 240

Basses-contre.

Noël Le Gallois, *id.* 400
Etienne Vitercoq, *id.* 300
Jean-Louis Hérault, dit Servillas, *id.* (3). 300

(1) Par ordonnance du 5 mars 1532, sur les monnaies, la valeur de la livre tournois était fixée à 3 fr. 70 c. environ. Il résulte de là que les 1,200 livres d'appointemens du cardinal de Tournon équivalaient à la somme de 4,440 fr., que les 400 livres de Claude de Sermisy faisaient une somme d'environ 1,000 fr.; enfin que la dépense pour chacun des six enfans de la chapelle (on verra plus tard que c'était leur nombre) se montait à 180 livres tournois ou 666 francs.

(2) Un nombre assez considérable de motets et de chansons à quatre, à cinq et à six voix, composés par L'Enfant, se trouve dans les recueils publiés par Nicolas Du Chemin et Adrien Le Roy. La plus ancienne publication de ce genre est un motet du même musicien, inséré par Pierre Attaignant dans le dixième livre de ses motets, qui a paru sous ce titre : *Passiones Dominice in ramis palmarum, veneris sancte : nec non lectiones feriarum quinte, sexte, ac sabbati hebdomade sancte* (Paris, 1534, in-4° obl. goth.). Ce motet est un *In pace.*

(3) M. Castil-Blaze a écrit *Servillas*, mais tous les autres manuscrits dont je parlerai plus loin disent *Servilias*.

Pierre Archer, *id.*	300
Jean Varlet, *id.*	300

Chapelains des hautes-messes servant par quartiers.

Pierre Limosin, *id.*	240
Jacques Turpin, *id.*	240

Dessus.

Pierre Jouvencel, dit d'Austredent, *id.*	300

Officiers de ladite chapelle.

A André Couard, chantre et chanoine ordinaire.	120
Pierre Remain, clerc de ladite chapelle.	120
Guillaume Jourdain, chanoine et notaire de ladite chapelle.	120
Cosme de Neuville, sommelier de ladite chapelle; donné par le roi pour ses gages d'avoir amené et conduit les coffres où sont les livres, ornemens et autres choses servant en icelle chapelle.	120
Pierre Blondeau, noteur (copiste) de ladite chapelle.	60
Guyon-Glinet, chantre et chanoine, aussi noteur de ladite chapelle.	60
Claude La Brye, fourrier des chantres de ladite chapelle, pour ses gages.	60
Claude de Sermisy, sous-maître, tant pour l'entretenement de ladite chapelle que pour envoyer quérir des chantres.	250
Plus, 150 livres tournois réparties pour gratifications: à maître Pierre Archer, 75; à maître André Couard, 60, et à feu Guyon Glinet, 15.	150
Guillaume de Gilley, de nouveau retenu chantre en icelle chapelle, pour ses gages du dernier quartier de l'année 1532.	75
Guillaume Saint-Etienne, *id.*	75
	9,910 liv.

Parties et sommes de deniers délivrées aux chantres et chapelains de la nouvelle chapelle, nouvellement érigée pour dire par chacun jour le service canonial, grandes et petites messes, en l'année 1533.

A maître Guillaume Gallicet, chantre et chanoine du roi, et maître de la chapelle de plain-chant, 140 livres; Jean Baillet, Jean Villaine, Guillaume Royer, Antoine Perthin, Jacques Glenard, Pierre Péan, Guillaume Nicolas, Christophe Brocard, Etienne Luc, Pierre Vigneau et Philippe Diepedaille, chacun 140 liv. Total, 1,680 liv.

On voit par cet état général que les chapelles de musique et de plain-chant de François Ier coûtaient 11,590 livres tournois, ou environ 42,881 francs, somme considérable pour ce temps, surtout n'y ayant alors que des voix dans la musique d'église. Des mutations de personnes eurent lieu par la suite; on en trouve un détail exact et complet dans une pièce contenue dans les volumes manuscrits de la Bibliothèque du roi précédemment cités. Cette pièce a pour titre: « Rolle et « Estat des seigneurs cardinaux, archevesques, éves- « ques, princes, chevaliers, pairs de France, officiers « domestiques du feu roy François Ier et de feu mon- « seigneur le duc d'Orléans, auxquels a esté faict déli- « vrance de draps de dœuil aux funérailles dudict Fran- « çois Ier, extrait du compte particulier des frais faicts « pour les obséques et funérailles du feu roy François « premier de ce nom, en l'année 1547, rendu par Nico- « las Le Jay, notaire et secrétaire à ce commis. » Cet état est disposé dans l'ordre suivant:

Chantres de la chapelle (avec titre de chapelains).

Maîtres: 1° François Champlais, 2° Jean Larcher, 3° Guillaume Chamier, 4° François Dupuis, 5° Jean Rousselet; à chacun 6 aulnes et demie de drap à 4 livres l'aulne,

Chantres de la chapelle du duc d'Orléans.

Maîtres: 1° Jacques Mathy, 2° Saturnin Eignault, 3° Mathieu Poignas.

Chantres de la chambre (1).

1° Gabriel de Lestre, 2° Jean Dagne, 3° Antoine de La Haye, 4° Jeannot de Bouchefort, 4° maître Philippe Du Moutier, 5° Claude Saubier, maître Claude Chapuis, libraire (bibliothécaire).

Joueurs d'instrumens (2).

1° Antoine Pourson, 2° Jean David, 3° Oudin Regnault, 4° Jean Dominique, 5° Jacques Du Mans.

Chantres de la chambre (3).

1° Antoine Dugué, 2° Lancelot Penicault, 3° Alain Sibour, 4° maître Claude Bonomeau, 5° maître Jean

(1) C'est la première fois qu'on voit paraître dans les comptes des chanteurs spécialement attachés à la musique de la chambre du roi.

(2) Lorsque les musiciens de cette époque sont désignés par la seule dénomination de joueurs d'instrumens, il faut entendre des joueurs de violes de différentes espèces. C'est ainsi qu'il en est parlé dans tous les actes de ce temps.

(3) Il est difficile de comprendre pourquoi les chantres de la chambre sont divisés en deux sections; peut-être les musiciens marchaient-ils aux obsèques du roi dans l'ordre où ils sont rangés. Il faut remarquer que Jean Larcher était à la fois chapelain de la chapelle et chantre de la chambre.

Larcher, 6° maître François de Corbie; à chacun 7 aulnes et demie de drap noir à C sols l'aulne.

Phifres et tabourins.

1° Hans Challet, 2° Jacques Collet, 3° Jean Cabre dit Chilhouan, 4° Bertrand Feuillet; à chacun 6 aulnes et demie à 4 livres l'aulne.

Chantres chanoines, chapelains et autres officiers de la chapelle de musique du roy.

1° Loys Hérault de Servillas, sous-maître de la chapelle; 2° Claude Dormilo, aussi sous-maître de la chapelle.

Hautes-contre.

1° Conrard Remigier, 2° Hilaire Rousseau, 3° Jehan Masson, 4° Nicolas Duval, 5° Jean Durantel, 6° Nicolas Feston.

Tailles.

1° Gilles Parrain, 2° Toussain Burron, 3° Richard Dubaro, 4° Jacques Cheré, 5° Guillaume Belin, 6° Guillaume Gallicet.

Basses-contre.

1° Noël Le Gallois, 2° Guillaume de Saint-Estienne, 3° Loys Berteville, 4° Antoine Linotte, 5° Antoine Suberit dit Cardat; à chacun 7 aulnes et demie à C sols l'aulne.

Six pages de la chapelle.

Officiers de la chapelle.

1° Pierre Sandrin, composeur; 2° Simon Girault, noteur.

Chapelains des hautes messes.

1° Pierre Vermond (1), 2° Pierre Vallée, 3° Jacques Turpin.

Plusieurs choses sont à remarquer dans l'état qu'on vient de voir; la première est l'augmentation considérable de la musique du roi de France, et l'importance qu'elle avait déjà acquise sous François Ier; la seconde est le changement qui s'était fait dans le personnel de la chapelle en quinze ans, c'est-à-dire depuis 1532 jusqu'en 1547. De tous les chantres de cette chapelle, en 1532, il n'en reste plus en 1547 que trois: Jean-Louis Hérault de Servillas, qui avait succédé à Claude de Sermisy comme sous-maître de la chapelle; Hilaire Rousseau et Noël Le Gallois. On voit aussi que Guillaume Gallicet était passé de la chapelle de plain-chant dans la chapelle de musique, ce qui démontre que les chantres à plain-chant étaient musiciens.

FÉTIS.

(*La fin à l'un des numéros prochains.*)

(1) Vermond est un des musiciens célèbres de France dont Rabelais parle dans le nouveau prologue du second livre de *Pentagruel*. Dans le septième livre de motets publiés par Pierre Attaignant, à Paris en 1533, et dans le onzième livre de la même collection (voyez une note au commencement de cet article), on trouve deux motets de Vermond, l'un (*virgo flagellatur*) à quatre voix, l'autre (*recordare Domini*) à cinq. Ces compositions ne sont pas dépourvues de mérite.

VARIÉTÉS.

Barilli.

M. Castil-Blaze, dans son ouvrage intitulé *Chapelle-Musique des rois de France*, rapporte une anecdote sur le bouffe Barilli, qui nous a paru plaisante et que nous croyons pouvoir rapporter ici:

« Barilli obtint un congé pour aller régler quelques affaires en Italie. *Ce primo buffo caricato*, cet excellent comédien retournait à son poste et venait rejoindre à Paris la troupe chantante du théâtre de l'impératrice. Il faisait froid, et, pour passer le Mont-Cénis, Barilli s'était coiffé d'un bonnet rouge descendant sur les oreilles, et le portait sous son chapeau. Arrivé à Lyon, il s'établit à l'hôtel de l'Europe pour y passer quelques jours, et se reposer des fatigues d'un premier voyage avant d'en entreprendre un second. Barilli demande l'heure du soupé. La maîtresse de la maison s'empresse de lui dire: Monseigneur, nous n'avons d'heure que la vôtre; ordonnez, et vous serez servi dans votre appartement. — Mais je n'ai pas les moyens de faire autant de dépense, la table d'hôte me suffit. — Nous savons bien qu'une personne qui est forcée de quitter sa patrie peut se trouver gênée; n'importe, nous sommes trop heureux de recevoir votre visite. C'est le ciel qui vous envoie; ne soyez pas inquiète sur la dépense, les gens de votre qualité ne paient rien chez nous. Que l'on conduise monseigneur à l'appartement des ambassadeurs!

« Barilli se laisse guider; on lui sert un soupé exquis, des vins délicieux; le classique macaroni, le chapon truffé, les *ravioli* ne sont point oubliés. Quelque temps après un valet de chambre vient offrir ses services à monseigneur, et le trouve à genoux, faisant sa prière du soir. Les rôles de Geronimo, de Pasquale, de don Gruffo, de Leporello, qu'il venait de recevoir, étaient sur sa table. Le domestique se retire sans bruit pour ne pas interrompre l'oraison, et va tout conter à sa maîtresse.

« Barilli, dès long-temps accoutumé aux méprises

qui font le sujet de tant d'opéras bouffons, vit bien qu'il y avait quelque imbroglio de cette espèce. Trop galant homme pour profiter des bienfaits qui s'adressaient à un autre, il voulut qu'on s'en expliquât. Prenant pour texte ces vers du rôle de Leporello, il dit :

.... Perdono
Sigoori miei,
Quello io non sono,
Sbaglia cost' ei.

« Je ne suis pas celui que vous croyez, mais un honnête comédien, engagé pour tenir l'emploi de *primo buffo* au théâtre de l'Odéon, à Paris. Mes rôles sont sur ma table, et si cela peut vous faire plaisir, je suis prêt à vous régaler de mes airs favoris. — Nous savons tout, et par conséquent nous ne voulons rien apprendre. Exilé, proscrit, poursuivi, il est naturel que vous ayez recours à d'innocentes ruses. Nos soins s'adressent à vous-même; il n'y a pas de méprise; soyez assuré de notre discrétion, et permettez-nous de vous traiter comme nous l'entendrons. Votre collègue Pacca vient de se rendre à Uzès, il a passé par ici la semaine dernière. N'est-il pas juste que nous fassions pour vous ce que nous avons fait pour lui? — Vous vous trompez encore, madame, je n'ai point de collègue de ce nom; Crivelli, Angrizani, Porto, sont les seuls qui m'aient précédé, et je ne connais d'autre théâtre italien en France que celui de Paris. — Encore! il faut convenir que vous êtes d'un heureux naturel, et je ne conçois pas que l'on puisse conserver cette tranquillité d'esprit, cette gaîté dans une position aussi malheureuse. Eh bien! oui! vous êtes comédien, chanteur, bouffon, polichinelle, tout ce qu'il vous plaira; mais restez ici une semaine, un mois, toute l'année; acceptez nos soins, et promettez de vous acquitter ainsi que nous le désirons. Cette faveur doit peu vous coûter; elle sera pour nous d'un prix inestimable.

« Je vois qu'il faut se résigner, dit Barilli, *sarà quel-che sarà*. Il reste encore plusieurs jours à Lyon, pendant lesquels il fait grande chère; les soins les plus affectueux lui sont prodigués. Le jour fixé pour sa rentrée approchait. Barilli se vit forcé de dire adieu à ses aimables hôtes; son bagage était déjà placé sur la voiture. Le *buffo* sort de sa chambre la bourse à la main, et trouve dans la pièce voisine les maîtres de la maison, leurs parens, alliés, amis, domestiques, voisins, voisines à genoux, prosternés, et le suppliant de ne pas les quitter sans leur donner sa sainte bénédiction. Barilli ne s'attendait pas à cet effet dramatique, dont la mise en scène avait quelque chose de solennel et d'attendrissant. Je suis incapable de vous tromper, leur dit-il; vous refusez mon argent, vous demandez ma bénédiction, il y aurait de l'ingratitude à vous en priver; mais je ne puis vous offrir que la bénédiction d'un comédien. — C'est précisément celle-là que nous voulons. — Je vous la donne : *In nomine Patris et Filii et Spiritus sancti*, et priez le ciel qu'il y joigne les siennes. — *Amen*, répondit en chœur la dévote compagnie; et Barilli s'empressa de monter en voiture, dans la crainte qu'il ne prît fantaisie à ses ouailles de dételer les chevaux.

« Le pape était alors à Savonne; beaucoup de cardinaux exilés dans le Midi de la France avaient passé à Lyon. La barrette rouge, l'accent italien, une belle figure d'un caractère un peu monacal, firent prendre notre *Vecchio bufonissimo* pour une éminence. »

Littérature musicale.

Geschichtliche Darstellung der Entstehung und Vervollkommenung der Orgel. (Exposé historique de l'origine et des perfectionnemens de l'orgue, etc., par Joseph Antony, professeur et directeur du chœur de Munster). Munster, 1832, 1 vol. petit in-8° de XIV et 220 pag.

L'auteur de cet ouvrage est un musicien fort instruit auquel on doit un livre rempli d'érudition sur le chant grégorien dont il a été rendu compte dans la *Revue musicale*. Quoique jeune encore (M. Antony est né à Munster le 1er février 1790), il se fait également remarquer par son talent sur l'orgue, ses compositions pour l'église et de musique instrumentale, et par son savoir dans la théorie et l'histoire de son art (1); tout porte à croire qu'il ne tardera point à se placer à la tête des écrivains de l'Allemagne sur la musique.

Le nouvel ouvrage dont il s'agit est divisé en douze chapitres. Dans le premier l'auteur examine la signification du mot grec οργανον dans les temps anciens, et le second est employé à l'examen de la flûte des anciens et à démontrer que la cornemuse (*utricularis*) fut l'origine de l'orgue. Les citations de M. Antony sont variées, exactes et discutées avec sagacité; nous regrettons que ce savant n'ait pas connu le travail que nous avons donné sur cette matière dans le troisième volume de la *Revue musicale*; il nous semble qu'il y aurait trouvé des choses assez curieuses qui auraient corroboré son opinion.

(1) On doit à M. Antony des messes, des chorales avec accompagnement d'orgue, comme supplément aux mélodies de Verspoell, des quatuors pour le violon, des sonates pour le piano, une cantate (les *Muses*) avec accompagnement d'orchestre, un traité pratique sur le chant, etc.

Les chapitres III et IV sont employés à l'examen de ce qui concerne l'orgue hydraulique de l'antiquité et du moyen-âge. La première partie de ce sujet obscur est traité d'une manière fort succincte par M. Antony. Albert-Louis-Frédéric Meister a fait sur le même objet un travail scientifique qui a été inséré dans les nouveaux Mémoires de l'Académie royale des sciences de Gœttingue (*Novis Commentariis Soc. reg. scientiar. Gœtting.*, tom. II, p. 159). M. Antony s'est en quelque sorte borné à résumer ce travail en quelques lignes.

Dans le cinquième chapitre, M. Antony établit que l'inventeur de l'orgue à soufflets est resté inconnu jusqu'ici et que l'on n'a pas de données précises sur l'époque où cet instrument a été introduit dans l'église. Tout cela est démontré avec clarté et par des citations puisées aux bonnes sources. Il rapporte ensuite les passages des écrivains du moyen-âge qui prouvent que l'orgue a passé dans l'Europe occidentale au huitième siècle, et cite des choses curieuses sur les premiers orgues de Munich, de Frisinge, de Rome, de France et d'Italie. Une partie de ces détails est tirée de l'ouvrage de Prætorius (*Syntagma Musicum*), de l'Histoire de la Musique de Forkel, et d'un chapitre du roman de Mme de Genlis intitulé *les Chevaliers du Cygne*. Le septième chapitre contient la continuation du même sujet, c'est-à-dire l'examen de l'état de l'orgue au moyen-âge, au moyen des renseignemens qu'on possède sur les orgues de Westminster, de l'abbaye de Fécamp, et des anciens orgues de Halberstadt, d'Erfurt et de Magdebourg.

L'imperfection de l'orgue jusqu'aux quatorzième et quinzième siècles fut cause qu'on n'aimait point à l'entendre dans l'église. Ce fut à cette époque que le clavier chromatique et le clavier de pédale furent ajoutés à cet instrument. M. Antony démontre la vérité de ces faits dans le huitième chapitre de son ouvrage; il le termine par quelques détails sur la vie et les travaux de quelques-uns des facteurs d'orgues les plus anciens.

Les chapitres IX et X sont employés à donner l'exposé des perfectionnemens progressifs des diverses parties de l'orgue, soit dans la nature des jeux, soit dans le mécanisme; ils contiennent aussi la description de quelques orgues célèbres. Le onzième est destiné à la description de la forme des jeux des orgues de toutes les dimensions, principalement d'après la construction usitée en Allemagne. Enfin le douzième et dernier chapitre renferme des notices historiques sur quelques orgues de l'Allemagne et de la Hollande.

L'ouvrage de M. Antony est écrit d'un style simple, rapide, riche de faits, économe de phrases parasites. Avec une érudition solide, cet auteur ne vise point à faire étalage inutile de son savoir; il cite toutes les autorités qui sont nécessaires à son sujet, mais rien de plus; enfin, au milieu d'une certaine décadence qui se fait remarquer dans la littérature musicale de l'Allemagne depuis quelque temps, l'auteur de l'ouvrage que nous analysons rappelle les beaux temps de cette littérature par les qualités qu'il porte dans ses travaux. Nous ne pouvons nous empêcher de regretter toutefois que M. Antony se soit arrêté à l'état où se trouve la facture d'orgue dans les instrumens déjà anciens qu'il avait sous les yeux, et qu'il n'ait point fait mention des améliorations importantes qui dans ces derniers temps ont changé en quelque sorte l'art du facteur d'orgue en France et en Angleterre. Nous éprouvons aussi quelque surprise de ne point rencontrer dans son livre de détails sur les travaux importans des Serassi et de quelques autres très habiles facteurs d'orgue italiens, qui ont produit des ouvrages d'une haute importance. Ce sont des omissions que M. Antony pourra faire disparaître d'une seconde édition de son livre, où il y a d'ailleurs tant de bonnes choses. A défaut d'autres renseignemens, il pourra tirer des divers articles que nous avons publiés dans la *Revue musicale* sur la facture de l'orgue, des détails qui le mettront sur la voie.

Nouvelles de Paris.

La première représentation du *Serment*, opéra en deux actes, paroles de M. Scribe, musique de M. Auber, aura lieu du 15 au 20 septembre. Cet ouvrage est, dit-on, d'un genre fort léger; quelque chose d'approchant *le Dieu et la Bayadère* ou *le Philtre*. C'est une nécessité de l'Opéra d'avoir de ces ouvrages qu'on puisse joindre à de grands ballets pour varier le répertoire et reposer quelquefois le public de grandes compositions telles que *Guillaume Tell* et *Robert*. Toutefois, il ne faudrait pas qu'un artiste tel que M. Auber se bornât à écrire toujours de ces bagatelles; il a compris le danger qui en résulterait pour sa renommée; aussi se dispose-t-il à prendre sa revanche dans un grand opéra en cinq actes qui sera joué dans le cours de l'hiver.

Un autre opéra en trois actes est destiné à être représenté au printemps; cet opéra est l'*Ali-Baba* de M. Cherubini: ce sera vraisemblablement la dernière production dramatique de ce célèbre compositeur. Quelques-uns des morceaux de cet ouvrage existaient dans un opéra-comique inédit intitulé *Koucourgi*; M. Scribe a proposé à M. Cherubini d'utiliser cette musique et l'a *parodiée*, pour nous servir d'une expression fausse en

usage, sur le sujet d'*Ali-Baba ou les quarante voleurs*, lequel *Ali-Baba* était destiné à l'Opéra-Comique; mais attendu qu'il n'y avait plus d'Opéra-Comique, une nouvelle métamorphose a été faite et la pièce est devenue un *opéra* dans toute l'acception du mot. C'est un événement qui n'est pas sans intérêt que celui de l'apparition du dernier ouvrage d'un artiste tel que M. Cherubini parvenu à l'âge de *soixante-treize ans*, chez qui il reste encore assez de force pour compléter une aussi grande composition. Telle est la puissance du savoir; long-temps avant d'avoir atteint cet âge, Grétry et Monsigny étaient hors d'état de rien produire.

—L'ouverture de l'Opéra-Comique au théâtre des Nouveautés paraît être fixée définitivement au 15 septembre. Les arrangemens sont signés entre les auteurs et l'administration du théâtre. Cette administration s'interdit la distribution des billets de faveur, et les auteurs réduisent leur droit à la signature d'un billet de deux places pour chaque ouvrage de leur composition qui sera représenté. Puisse cette sage résolution être toujours maintenue! Les billets sont une des causes les plus actives de la destruction des théâtres; nous avons signalé depuis long-temps leur funeste influence; à la fin l'abus est devenu intolérable, et tel était l'usage qu'on en faisait que les recettes, et conséquemment les droits des auteurs, étaient devenus illusoires.

Nouvelles étrangères.

M. Conradin Kreutzer a composé pour le théâtre de Prague un opéra intitulé *le Portefaix de la Tamise*. Cet ouvrage a obtenu un brillant succès. Le compositeur a été sollicité d'aller diriger lui-même la mise en scène de son opéra à Brunn; il a cédé à ces instances et n'a point eu à s'en repentir, car l'opéra a été aux nues. Les journaux allemands expriment le plus grand enthousiasme pour la plupart des morceaux et particulièrement pour l'ouverture. M. Conradin-Kreutzer a été demandé sur la scène à la fin de chaque acte.

— Le violoniste anglais, M. Oury, après avoir donné à Hambourg avec sa femme, Mlle Belville, pianiste distinguée, des concerts brillans et productifs, est arrivé à Berlin. Ces deux artistes se sont fait entendre avec beaucoup de succès au Théâtre royal.

— MM. Schmidt père et fils, trombonistes allemands, voyagent en ce moment en Italie pour y donner des concerts. Il n'est bruit que du talent merveilleux de ces artistes, particulièrement du père qui, sur un instrument ingrat, chante avec la suavité d'une belle voix, et qui exécute les traits les plus rapides et les plus difficiles avec une netteté prodigieuse. A Milan, ces artistes ont fait fureur.

— Mme Persiani, fille du ténor Tacchinardi, qui chante maintenant avec beaucoup de succès à Livourne avec Mme Pisaroni, est engagée pour l'automne à Padoue, et pour le carnaval à Bologne.

—Mlle Ungher, qui vient d'obtenir de brillans succès à Padoue, se rend à Lucques où elle est engagée pour chanter avec Duprez, sa femme et le basso Cartagenova.

— Zucchelli est engagé pour le carnaval prochain au théâtre de la Scala, à Milan.

— Les rédacteurs de *l'Harmonicon* disent dans leur numéro du mois d'août que le public s'est porté en foule pour voir Mlle Mars, *qui est dans sa soixante-cinquième année*, et pour entendre Paganini, *qui joue pour la soixante-cinquième fois, plus ou moins*, les mêmes choses sur la même corde. Les rédacteurs de *l'Harmonicon* ont la singulière manie de déprécier tous les talens supérieurs, et de vanter des médiocrités!

— Une information tardive nous fait connaître que le 26 mai dernier le célèbre musicien Boniface Asioli est mort à Correggio, sa patrie, à l'âge de soixante-trois ans. Il était né en 1769, année féconde qui donna au monde Napoléon, Walter Scott, Cuvier et Canning. Sans avoir acquis en son genre une célébrité égale à celle de ces grands hommes, Asioli a mérité l'estime de ses contemporains par ses talens et son savoir. Nous lui consacrerons un article nécrologique dans notre prochain numéro.

— La composition des troupes chantantes des théâtres d'Italie présente en ce moment beaucoup de noms nouveaux desquels on verra peut-être surgir quelque grand talent dans l'avenir. Les noms d'artistes connus et qui ont acquis quelque célébrité deviennent chaque jour plus rares. On peut juger de cette rénovation théâtrale par la composition de la troupe du théâtre royal de Turin pour l'automne : Mmes Élisa Orlandi, Thérèse Ruggeri, *prime donne*, Caroline Vietti, *primo musico*, Joséphine Lega et Thérèse Mantegazza, secondes femmes; MM. François Regoli, premier ténor, François Lega, deuxième ténor, Célestin Salvatori, première basse chantante, Joseph Corbetta, première basse comique, et Maximilien Orlandi, *primo basso in genere* (ce qu'on appelle en France *utilité*.)

Nous trouvons aussi au théâtre d'*Angennes*, dans la même ville, pendant la saison d'été, un premier ténor, nommé Dominique Baracci, et M. Giambattista Cipriani pour *primo buffo*. De dire d'où sortent tous ces

chanteurs et les études qu'ils ont faites, c'est ce que nous ne pourrions faire; mais l'avenir nous apprendra si cette abondance de sujets nouveaux n'est pas un signe de pauvreté plutôt que de richesse.

Publications nouvelles.

La Tentation, opéra en cinq actes, paroles de M. Cavé, musique de M. Halevy. Les ballets, musique de M. Casimir Gide. Partition pour piano, et morceaux séparés. Paris, Maurice Schlesinger, rue de Richelieu, n° 97.

La musique de *la Tentation* n'a pas été appréciée tout ce qu'elle vaut; M. Halevy y a fait preuve d'un talent réel; mais le peu de faveur que le public a montrée pour l'ouvrage a nui au succès du compositeur. Les occasions ont manqué jusqu'ici à cet artiste pour faire comprendre toute sa portée; mais nous le croyons destiné à se faire quelque jour une réputation brillante. Les personnes qui se procureront la partition pour piano de *la Tentation* qui vient de paraître n'en douteront pas après en avoir essayé les morceaux. Outre le mérite de la pureté de facture qu'on y trouve et qu'on devait attendre d'un élève de Cherubini, l'originalité des idées et la convenance scénique s'y trouvent partout jointes à la grace de la mélodie.

Parmi les morceaux qui nous paraissent les plus dignes d'éloges, nous citerons le chœur de pasteurs de l'introduction, dont le chant est naïf et simple, et dont l'harmonie est d'une élégance remarquable; la grande scène de l'enfer, au deuxième acte, où brille une énergie de pensée peu commune; la chanson bachique à quatre voix, *Mêlons gaîment, heureux compères*, d'un rhythme original et d'une grande franchise de ton; la ronde bachique des démons, *O bruyante folie!* si remarquable par l'effet de son instrumentation; le chant des odalisques, dont la modulation a quelque chose d'oriental; enfin, le chœur si pittoresque du dernier acte, *Sentinelles, avant-garde des enfers,* morceau que le public a bien compris, et dont le succès est de plus en plus brillant. Nous ne doutons pas que les amateurs ne lisent avec plaisir la musique de *la Tentation*, et ne rendent au compositeur la justice qui lui est due.

La musique des ballets du même ouvrage ne tardera pas à paraître.

Méthode élémentaire et facile pour la clarinette à 6 et à 13 clefs, rédigée sur un nouveau plan, dédiée à M. Germain, de Reims, composée par Baissières-Faber, ex-chef de musique de l'école d'instruction des troupes à cheval de Versailles et de Saint-Cyr. Prix: 12 fr. Paris, Schonenberger, boulevard Poissonnière, n° 10.

Une méthode facile est celle qui aplanit les difficultés par quelque procédé particulier de l'inventeur. Ce n'est pas en ce sens que M. Baissières-Faber l'entend: sa méthode facile consiste à n'enseigner que les choses qui n'offrent pas trop de difficultés. Il faut des ouvrages de ce genre pour les amateurs qui veulent apprendre avec promptitude à jouer d'un instrument, non de manière à s'y faire remarquer, mais de manière à se satisfaire jusqu'à un certain point. On peut même affirmer que ce sont ces sortes d'ouvrages dont le débit est le plus assuré, parce qu'ils sont à la portée du plus grand nombre. On se souvient encore de la méthode de piano de Viguerie et du solfége de Rodolphe; aucun autre ouvrage n'a obtenu en France un succès de vogue comparable à celui de ces méthodes dont le mérite était d'ailleurs fort mince. Celle que publie M. Baissières-Faber pour la clarinette est mieux faite, mais elle est à peu près du même genre.

A l'égard du nouveau plan dont il est parlé au titre, je ne sais en quoi il consiste, à moins que ce ne soit à commencer l'étude de l'instrument par les notes du médium ou de la *clarinette*, au lieu de faire exercer d'abord sur toute l'étendue de l'instrument, en commençant par les notes graves du chalumeau. Cette différence légère de méthode qui se rattache à l'idée de facilité dont M. Baissières était préoccupé ne constitue pas un plan proprement dit. Un nouveau plan aura été celui où l'on aurait fait disparaître ces principes insuffisans de musique qu'on trouve dans toutes les méthodes, et dans celle-ci aussi, quoiqu'ils ne dussent jamais s'y trouver; car on ne peut enseigner à jouer d'un instrument qu'aux personnes qui déjà savent lire, et même *bien lire* la musique, ce qui ne peut être le résultat que d'une bonne étude des solféges.

Au reste M. Baissières-Faber enseigne d'une manière assez claire tout ce qu'il faut savoir pour jouer sur la clarinette des choses *faciles*. Je n'ai pas besoin de dire que sa Méthode est suivie d'airs connus et de duos pour deux clarinettes; c'est un usage dès long-temps établi auquel l'auteur ne pouvait manquer de se soumettre.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VI^me ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** **N° 32.**

Condit. de l'Abonnem.		
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **Revue musicale** paraît le **Samedi** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'Agence générale de la musique et de la Revue musicale, rue du Helder, n° 13; M. Schlesinger, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 8 SEPTEMBRE 1832.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Histoire de la Musique.

LETTRE INÉDITE DU P. MERSENNE A DONI (1).

Voici un morceau qui nous a paru curieux et propre à éclaircir quelques points de l'histoire de la musique : nous avons cru que nos lecteurs ne seraient pas fâchés que nous l'eussions tiré de l'oubli où il est resté plongé depuis deux cents ans environ. On y trouvera cette bonhomie, et quelquefois un peu de la niaiserie qui étaient les caractères distinctifs de l'esprit du P. Mersenne, dont on a dit avec justesse que c'était un homme fort savant pour son temps qui n'avait pas trop de bon sens.

Nous avons cru devoir éclaircir par des notes les passages qui auraient pu paraître obscurs, ou dans lesquels nous avons remarqué des erreurs; mais nous avons conservé la lettre intacte et nous y avons laissé subsister l'orthographe de l'original.

« Monsieur,

« Il est très raisonnable qu'après vous avoir désiré une année heureuse, je commence par le remerciement que je vous doibs du soing que vous avez pris pour la confirmation de ma licence dans laquelle je me suis estonné que l'on aye adjousté une deffence des livres d'arstrologie judiciaire, attendu que les éphémérides de Magin et d'Origon qui sont publiques dans toutes les bibliothèques sont lues de tout le monde, et qu'il n'y a nul moyen de les réfuter sans en savoir les principes. Ce n'est pas que j'en aye besoin, car vous pouvez voir l'estat que j'en faitz dans ce petit livre que je vous ay envoyé (2), lequel me donne premièrement sujet de vous dire que je suis votre advis au retranchement que je faitz de toutes ces questions tant harmoniques que préludes, qui n'entrent point dans mon volume in-folio (3) dont je les ai bannies et dont il y a desja plus de cent feuilles imprimées, et mesme je fais scrupule d'y traitter des raisons et proportions, quoy que tous ceux qui ont faict de la musique tels que Boece, Zarlin et autres en ayent faict des livres. Or je suyvray votre lettre pas à pas en ceste response de peur de m'esgarer.

« Et je vous diray en deuxième lieu que je n'ay point encore veu le R. P. Campanella, parce qu'il est logé à une lieue de nous, au faulxbourg Saint-Honoré, et d'ailleurs quelqu'un de mes amys m'a dit qu'il a aperceu qu'il a encore de l'aigreur contre moy; j'espère pourtant de le voir quand le beau temps reviendra et que m'ayant congneu il ne sera plus capable de se fascher.

« En troisième lieu, je suis de votre advis pour toutes ces questions et ces symbolismes, aussi n'ay-je jetté ces petits traittez au public que pour en avoir son advis, et mesme je ne suitz pas la disposition du pied que vous avez veu; ce que vous y voyez des vexilles, vous verrez que je l'improuve contre un certain cabaliste que je n'ay pas voulu nommer; et il est quelquefois bon de voir le caprice des hommes dans leurs opinions rabinesques, donc je ne ris que des choses fabuleuses, de sorte que ce qu'ils ont mesme traitté de *accontibus musicis*, je crois que c'est peine perdue de les lire (4).

« En quatrième lieu, ce que vous désirez je l'ay faict,

(1) Tirée des Manusc. de Peiresc, Bib. du roi, suppl. 943, in-fol.

(2) Il s'agit de l'ouvrage que le P. Mersenne a publié sous ce titre : *les Préludes de l'harmonie universelle* (Paris, 1634, in-12), mauvais livre où il semble se moquer de l'astrologie judiciaire en plusieurs endroits, et dans lequel il donne cependant d'une manière sérieuse la manière de faire le thème de nativité d'un musicien.

(3) Son grand traité de l'*Harmonie universelle* (Paris, Cramoisy, 1636, un vol. in-fol.).

(4) Il paraît que Doni avait improuvé que Mersenne eût é[illegible] ses traités des *Questions harmoniques* et des *Préludes de l'har[illegible]ie*; il s'en excuse.

à sçavoir le chant des Canadois en 3 de leurs chansons, car nous avons un relligieux parmi nous qui estoit capitaine de Kebec et qui les a fort hantez lorsque les Anglois nous en chassèrent, lequel me les a apprises, et vous les verrez Dieu aydant, car elles sont desja insérées avec une autre des Topinamboux (1). Pour Abraham de Balucis, je tascherai à le trouver et voir s'il a quelque chose de bon, ce que j'ay de la peine à croire.

« En cinquième lieu, je ne ferai pas, je crois, le livre de la Musique Militaire parce que quelques expériences que j'ay faictes m'en desgoutent, et que je n'ay pas la commodité de faire les autres nécessaires pour ce subject, car j'aurois besoing de trois ou quatre artilleries, et des lieux propres pour faire dix ou douze essays différentz (2).

« En cinquième lieu, ayant considéré que le genre surharmonique ne pourroit estre mis en usage, j'en ay quitté le dessain (3).

« En sixième lieu, j'ay mis expressément dans le discours que la faute du graveur me donne occasion de dire que nous avons deux rares personnages en France qui tous deux jouent du luth à gauche et que l'on prenne ceste figure pour la représentation de leur luth. Quant au theorbe (dont je voudrois avoir appris l'origine de vous), plusieurs se mettent à double rang de cordes, ce que j'ay suyvi, mais peut-estre que je ferai regraver l'un et l'autre en laissant néanmoins ceux-ci (4).

« En septième lieu, je me suis enquis de Bertier de Bourges, l'on m'a dit qu'il y a huit ans qu'il est mort, et par ainsy on ne pense rien recouvrer de ses instruments. Il a laissé une pauvre femme avec des enfanz; certainement si vous ne m'eussiez dict de l'avoir essayé, en vain j'en eusse faict l'essay, mais puisqu'il ne nous a pas réussy, ce serait en vain, et j'ay peine à croire que ce vase fust parabolique, car les ouvriers et praticiens ne sçavent pas seulement ce que c'est qu'une section conique, et quand ils le sçauraient, il est difficile de creuser un vase en figure parabolique. J'ay reçeu un dessain d'un instrument des Indes (5) qui est en Angleterre dont je vous avois ce me semble rescript, qui me donnera peut estre l'envie d'en faire faire un semblable, car il revient faire ce que vous dites pour augmenter l'harmonie de deux grosses cucurbites d'airain qui sont entez au deux boutz. Pourquoi je vous remercie aussi des instrumentz que vous m'avez envoyez dont l'un est semblable au calozon (6) que j'ay desja faict graver; mais c'est domage que nous ne sçavons l'usage de ces instrumens. Quant aux voutes qui portent les voix fort loing, je donne la manière de les faire dans le livre de la voix qui est imprimé. Si vous sçavez quelque animal à quatre pieds qui chante, oultre un certain du Canadois, grand comme un lapin, qui imite le rossignol (7), vous me ferez plaisir de me le rescrire. J'ai veu la figure du *remora* du sieur chevalier Gualdo, mais nous ne croyons pas qu'il ayt ceste forme nonobstant l'histoire de Pline. Quant aux autheurs anciens que *Aurélianus Remensis* cite, je n'en ay peu encore rien apprendre. Si j'en peux sçavoir quelque chose je le vous manderay, et prendray garde à Beda; mais S. Grégoire le Grand estant aussy ancien que ceux-ci, et ayant faict les chantz que nous avons dans l'église, il faudrait voir s'il n'y a point quelque traicté de musique et quelques chantz nottez de sa main au Vatican, ou du pape Jean, Innoçent, etc., dont quelqu'un a escript de la musique, et si les six livres que S. Augustin dict en avoir escript y pourroient estre (8). Surquoy je vous diray que j'ay depuis peu leu les deux manuscriptz de deux Florentins qui ont à mon advis escript devant Zarlin assez longtemps, car ils ne parlent que de Glareanus (9). Le plus gros est en fort

(1) Doni lui avait donné le conseil de parler de la musique des sauvages dans son traité de l'*Harmonie universelle;* c'est ce qu'on voit par une note de Percise.

(2) Mersenne avait toujours peine à s'en tenir aux choses raisonnables; il parle en plusieurs endroits de ses livres de la possibilité de faire de l'harmonie avec des pièces de canon de divers calibres; c'est de cela dont il est question dans ce paragraphe.

(3) On ne sait ce que le bon père minime entend par le genre *surharmonique*.

(4) Il paraît que le graveur avait fait une figure qui pinçait du luth de la main gauche pour le livre de l'*Harmonie universelle;* cette figure n'existe dans aucun des exemplaires que nous avons vus.

(5) Le *Vina*. Mersenne l'a fait graver avec assez d'exactitude dans son grand ouvrage.

(6) *Culascione* ou *colascione*, instrument du genre de la guitare avec un très long manche dont jouent les paysans de la Calabre et les lazzaronis de Naples.

(7) Voici encore un trait de la crédulité de Mersenne; cet animal dont il parle n'existe pas.

(8) Le traité de musique de saint Augustin avait été publié dans l'édition de ses œuvres imprimée à Bâle en 1569; il est assez singulier que Mersenne n'ait pas connu cette édition, la seule qu'il y eût alors des œuvres complètes de ce père de l'église.

(9) Ces deux traités de musique ne sont pas de deux auteurs florentins, mais d'un seul, Jérôme Mei. Les manuscrits dont Mersenne parle ici existent maintenant à la Bibliothèque du roi, reliés dans le même volume, sous le n° 7209, in-fol. de l'ancien fonds. L'un de ces ouvrages a été inconnu à tous les bibliographes; l'autre a donné lieu à plusieurs erreurs que nous rectifierons dans une notice sur ces manuscrits. A l'égard du traité sur le vers toscan, qui est aussi de Mei, c'est un ouvrage separé et qui n'a point de rapport avec le second traité de musique; il est singulier que Mersenne ne s'en soit point aperçu.

beau latin sans le nom de l'autheur qui commence son premier livre par ces paroles : *Quod tibi periucundum futurum putavi, eo libentius totam hanc, Victori, de modis musicis, quæstionem explicandam suscepi*, etc. Il divise son œuvre en quatre livres, dont le quatrième commence : *Quod sanè apud veteres fuere modi musici*, etc. ; il y a 195 pages. J'ay souvent pensé que c'estoit celuy dont vous m'aviez dict que le manuscript estoit dans le Vatican ; mais parce qu'il me semble que vous me disiez qu'il estoit mort depuis peu, je ne scay ce qui en est, vous me l'apprendrez s'il vous plaist. L'autre manuscript de mesme main est en italien. Je ne sçay si c'est le mesme autheur ; il met ainsy son nom : *Trattato di musica fatto dal signor Hieronymo mei gentilhuomo fiorentino*, et commence ainsy :

« *Come potesse tanto la musica appresso gli antichi*, etc. Il a 163 pages dans le premier traité qui est de la musique, etc., et 151 dans le deuxième livre qui est *del verso Toscano* et qui commence : *Proposito del presente ragionamento è considerar da che, e come nosce il verso de Toscani.* Il est divisé en trois livres. Mais je vous dis choses que vous sçavez peut estre mieux que moy, autrement si vous ne les saviez et qu'elles vous fussent nécessaires pour votre traicté de musique ou pour autre chose, je croy que nous en impetrerions bien une copie de l'excellent homme à qui appartiennent ces manuscriptz, car il ne refuseroit pas ceste courtoisie à M. de Peirese ; quoy qu'il en soit, je suis tout à vostre service. Quant à Jean de Muris que nous avons dans la Bibliothèque du roy, *in magno f°*, je faict grand doubte s'il a inventé les notes, attendu qu'il n'en dit rien dans tout son libvre ; et on ne doit pas manquer à avertir le lecteur quand on invente quelque chose de nouveau (1).

Un Polonais passant par icy m'a dict qu'en Cracovie les maistres et régentz des classes enseignent un petit livre de Joannes de Muris de la musique où il a compendu (abrégé) Boece ; pour moi je n'en ay rien veu.

« En huitième lieu. Je me réjouis grandement du beau travail que vous avez faict *de generibus et modis antiquorum* dont je ne traicte qu'en passant, car je m'en deschargeray sur vous, et provoqueray le public à vous contraindre de ne cacher pas ce trésor, non plus que celui *de Musica scenica*, où nous n'entendons rien ou fort peu de chose en France, quoy que Bertuis en feist faire un dessein en sa classe il y a longtemps devant une honorable assistance où je fus présent. Je vous demande donc congé de vous citer, et pour ce sujet de m'apprendre la division du livre *de Lyra Barberina*, et s'il sera bien tost imprimé (2).

« En neuvième lieu. Nous avons aussy un jeune homme maître de la musique de St.-Quentin qui a faict un traicté fort ample des signes de diverses valeurs de mesures, mais quoyqu'il soit peut estre le plus habile homme de France entre les praticiens pour la musique théorique, on trouve cela si long et si inutile qu'on ne peut pas l'imprimer ; car l'on n'use plus maintenant dans tous les airs que du binaire et du ternaire, et il veut prouver que tous les autres musiciens ne sçavent rien et qu'ils commettent mille abbus aux signes et cercles, etc. Au lieu que nous désirons tous icy comme vous qu'on nous délivre de ce fardeau et embarraz du poinct, demy poinct, diminutions, etc. ; néanmoins si ce libvre de Rome s'imprime, je serai bien ayse d'en estre adverty que semblablement je vous donneray advis du livre de nostre musicien s'il l'imprime (3).

« En dixième lieu. Je n'eusse jamais creu que ma

(1) Le traité de musique de Jean de Muris dont il est ici question a été inconnu à l'abbé Gerbert ; c'est l'ouvrage le plus considérable qui ait été écrit sur cette matière dans le moyen âge : il est intitulé *Speculum musicæ*, et contient sept livres divisés en un grand nombre de chapitres. La copie qui a été envoyée de Paris à l'abbé Gerbert, et qui contient des ouvrages qu'il a insérés au troisième volume de ses *Scriptores ecclesiastici de musica*, etc., (pag. 190-315), sous les titres de *Summa musicæ*, *Musica speculativa*, etc., n'a point de rapport avec ce grand ouvrage, et a été fait d'après d'autres manuscrits. Il est d'autant plus singulier qu'on ait laissé ignorer l'existence de celui-ci au savant abbé, que ce beau manuscrit existe depuis long-temps à la Bibliothèque du roi, puisqu'il est de l'ancien fonds, sous le n° 7207, in-fol. Il avait appartenu autrefois au roi de France Henri IV dont il porte les armes et le chiffre. Nous donnerons quelque jour une notice détaillée de ce manuscrit et de ce qu'il contient.

A l'égard de ce que dit Mersenne sur le doute qu'il a que Jean de Muris eût inventé les caractères de la notation, il est évident qu'il ne connaissait pas les ouvrages de Francon et de Marchetto de Padoue, car il aurait su à quoi s'en tenir à cet égard ; mais il est bien extraordinaire qu'ayant eu entre les mains le grand traité de musique de Muris, il n'y ait pas lu que cet écrivain dit positivement que Gui d'Arezzo inventa de nouvelles notes et figures pour le plain-chant, et que beaucoup d'autres auteurs, parmi lesquels il en cite un maintenant inconnu, et Francon de Cologne, ont traité amplement de la musique mesurée. Il y a deux passages forts clairs sur ce sujet dans le *Speculum musicæ*, l'un au chapitre 6 du premier livre, l'autre dans le prologue du septième livre ; nous croyons devoir citer le premier : *In musica autem practica plana floruit Guido monachus qui novas adinvenit notas et figuras et monochordo et tonis multa scripsit. De mensurabili autem musica multi tractaverunt, inter quos florere videtur quidam qui Aristoteles in titulo libri sui nominatur et Francho Teutonicus.* (C. 6. *De musice inventoribus*, f° 4, verso.)

(2) Les derniers ouvrages de Doni dont Mersenne parle ici n'ont été imprimés que long-temps après dans la collection des œuvres de cet écrivain publiée à Florence par Gori en 1763, 2 vol. in-fol.

(3) L'auteur dont il est question dans ce paragraphe de la lettre de

lettre envoyée par M. Zamet (qui est mort depuis quelque mois), eust esté perdüe, attendu le soing qu'il en prist, je vous envoiois je croy quelque livre avec je ne sçay quoy, dont il ne me souvient plus. Quant aux chantz de Thibault, il y en a un gros volume manuscrit avec les chansons tout au long, mais ils ne sont notez qu'en plain chant, et ils sont bien esloignez de la beauté des nostres, ce qui m'a dégousté de vous en envoyer quelques uns.

« En onzième lieu. Vous m'avez apprins l'autheur du théorbe, Bardella, mais vous n'avez pas adiousté l'origine du mot *théorbe*; j'attends à faire graver les instruments que vous m'avez envoyéz dont je vous remercie bien humblement. A quand j'aurai reçeu les austres que vous me faictes espérer, car encore que ce soit à la fin de l'impression des instruments à chordes, néanmoins j'adiousteray tous ceux que je pourray recouvrer et qui mériteront d'estre gravés dans un appendix. On me dist que le chevalier Gualdo, qui est je croys de vostre maison, en a de très extravagantes dans son cabinet; si j'eusse eu quelque congnoissance ou addresses auprès de luy, je lui en eusse demandé un dessein de chacun.

« En douzième lieu. Je soupçonne autrement que le livre curieux de Florence des instrumentz sera dans la garderobbe précieusement à raison des figures des instrumentz et de chaque musicien excellent de ce temps là. Peut estre que Scapin qu'on a icy veu jouer de 40 ou 50 sortes d'instrumentz sur le théâtre avoit veu ce livre, et je croy que vous avez assez d'addresse et d'authorité pour le faire charcher parmy le thrésor du Grand Duc, du moins pour en sçavoir la vraye relation (1). On monstre bien des choses plus rares dans ce cabinet, particulièrement le diamant qu'on m'a dist estre gros comme un œuf de pigeon; si vous l'avez veu, je désirerois sçavoir ce qui en est de sa vraye grosseur. Je n'ay point veu ce Thomas Morley Anglois, c'est pourquoy vous m'avez faict plaisir de m'escrire ce qui en est; si vous eussiez adiousté le nom de l'imprimeur ou libraire et le lieu de l'impression et l'année, je l'eusse faict chercher en Angleterre (2); ce sera pour la première fois qu'il vous plaira m'escripre. Voyla, monsieur, la générale reveüe que j'ai faict sur vostre lettre. Je vous entretiendray maintenant de notre climat où il fait un des plus grandz hyvers que nous ayons eu de longtemps, et après les neiges il recommence aujourd'huy, jour de la purification de la vierge. Je ne sçay combien ce temps icy durera qui est fort ennemy des muses. Tout gele et cesse aux imprimeries, ce qui me faict aussy cesser et achever la présente parce que je ne sache rien de considérable digne de votre entretien. J'ay esté contraint de diviser mon livre en plusieurs parties, parceque je ne pouvois avoir des caractères de notes pour mettre des exemples, à raison que nous n'avons qu'un seul imprimeur de France qui en ait et que je suys contraint d'attendre sa commodité. Le livre des consonnances et des dissonnances est imprimé, celuy des espèces et des genres est quasi à la fin; celuy de la voix et des chantz est faict, je commence celuy des sons et des instrumentz à vent; il n'y a que les seules notes qui me retiennent. Or je vous escript par la voye de M. de Peiresc, parce qu'elle est plus certaine qu'aucune autre à raison du soing et du plaisir qu'il prend à obliger tout le monde, et particulièrement ceux qui aiment les bonnes lettres comme vous; aussy le jugeons nous tous le premier homme du monde en matière de lettres et qui mé-

Mersenne est Antoine Cousu, appelé *De Cousu* par quelques auteurs, notamment par Walther et le P. Caffiaux. Cousu fut d'abord maître de musique de l'église de Saint-Quentin et ensuite chanoine de la même église. Après avoir sollicité long-temps en vain plusieurs imprimeurs pour faire imprimer son livre qui a pour titre *la Musique universelle*, il obtint enfin que Ballard s'en chargeât, et Mersenne voulut bien suivre les détails de l'impression. Après la correction des épreuves, il était livré deux bonnes feuilles, l'une au P. Mersenne, l'autre à Cousu; mais après que l'on eut imprimé jusqu'à la 208[e] page in-fol. de l'ouvrage, l'atelier d'imprimerie de Ballard fut détruit par un incendie, et tout ce qui avait été tiré de la *Musique universelle*, ainsi que le manuscrit, devint la proie des flammes. Il ne reste donc que deux exemplaires incomplets de cet ouvrage; l'un qui avait appartenu à Brossard a passé dans la Bibliothèque du roi; l'autre a passé successivement dans plusieurs bibliothèques de Saint-Quentin; nous l'avons acquis depuis plusieurs années. Il est fort regrettable que ce livre n'ai pas vu le jour, car, sous le rapport de l'harmonie et du contrepoint, c'est ce qui a été écrit de mieux en France jusqu'au commencement du dix-neuvième siècle. Le P. Caffiaux, qui a traité sévèrement cet ouvrage dans son Histoire manuscrite de la musique (pag. 860), n'en a pas compris le mérite.

(1) On ne sait de quel livre Mersenne veut ici parler. Vraisemblablement c'est un manuscrit précieux existant dans la bibliothèque du grand duc de Toscane et qui lui avait été indiqué par Doni; mais aucun bibliographe n'en a fait mention, et nous n'avons trouvé aucuns renseignemens sur un traité des instrumens dans le catalogue des manuscrits de la bibliothèque de Florence.

(2) L'ouvrage de Thomas Morley dont il est question dans ce passage a pour titre: *A plaine and easie introduction to practicale musicke* (Introduction facile et complète à la musique pratique), Londres, 1597, in-fol. Une seconde édition de ce livre excellent a été donnée à Londres en 1771, in-4°. Quant à l'édition de 1608 indiquée par Forkel et Lichtenthal, elle est vraisemblablement supposée, car l'éditeur de 1771 ne parle dans sa préface que de celle de 1597. Peut-être a-t-on changé le frontispice à quelques exemplaires de cette première édition, comme cela est arrivé quelquefois pour d'autres livres.

rite plus de statues qu'il n'y en a dans Rome, quoyqu'il soit si esloigné de ces vanités que nous le regardons comme un miroir et un exemplaire de débonnaireté et de vertu chrestienne. Il m'a faict venir du grand Caire un manuscript arabe de musique qui est quasy tout traduit; j'espère le faire imprimer dans mon volume quoyqu'il ne contienne rien que nous n'ayons plus exactement (1).

« Je prie Dieu de vous conserver en bonne santé pour sa gloire, et demeure toujours, monsieur, votre très humble et affectionné serviteur,

F. M. Mersenne, minime.

« De Paris, ce jour de la Sainte-Purification de nostre bonne maitresse, l'an 1635. »

Asioli.

Asioli (Boniface), né à Correggio, le 30 avril 1769, commença à étudier la musique dès l'âge de cinq ans. Un organiste de la collégiale de San-Quirino, nommé D. Luigi Crotti, lui donna les premières leçons; mais la mort lui ayant enlevé son maître, il se trouva livré à lui-même avant d'avoir atteint sa huitième année; ce qui n'empêcha point qu'il écrivit à cet âge trois messes, vingt morceaux divers de musique d'église, un concerto pour le piano avec accompagnement d'orchestre, deux sonates à quatre mains et un concerto pour le violon. Il n'avait cependant pris jusqu'alors aucunes leçons d'harmonie ou de contre-point. A dix ans, on l'envoya à Parme pour y étudier la composition sous la direction de Morigi. Deux ans après il alla à Venise, et y donna deux concerts dans lesquels il fit admirer son habileté sur le piano et sa facilité à improviser des fugues. Après quatre mois de séjour dans cette ville, il retourna à Correggio où il fut nommé maître de chapelle. A dix-huit ans il avait composé les ouvrages suivans : cinq messes et vingt-quatre autres morceaux de musique d'église, deux ouvertures, onze airs détachés, des chœurs pour *la Clemenza di Tito*, deux intermèdes, *la Gabbia de' Pazzi* et *il Ratto di Proserpina*, une cantate, *la Gioja pastorale*, un oratorio, *Giacobbo in Galaad*, trois opéras bouffes, *la Volubile*, *la Contadina vivace*, *la Discordia teatrale*, un divertissement pour violoncelle avec accompagnement d'orchestre, deux concertos pour la flûte, un quatuor pour violon, flûte, cor et basse, un trio pour mandoline, violon et basse, un divertissement pour basson, avec accompagnement d'orchestre.

En 1787, Asioli se rendit à Turin, où il demeura neuf ans. Il y écrivit neuf cantates qui lui ont mérité une brillante réputation. Ces cantates sont : *la Primavera*, *il Nome*, *il Consiglio*, *il Ciclope*, *il Complimento*, *Quella cetra pur tu sei*, *Piramo e Tisbe* et *la Scusa;* tous ces ouvrages sont avec accompagnement d'orchestre; *la Tempesta*, qui depuis a été publiée parmi ses nocturnes, est avec accompagnement de piano. Il a aussi composé dans la même ville deux drames, *Pimmaglione* et *la Festa d'Alessandro*, deux ouvertures, vingt petits duos et douze airs avec accompagnement de piano, des canons à trois voix, neuf airs détachés avec orchestre, six nocturnes à cinq voix sans accompagnement, deux nocturnes pour trois voix et harpe, un duo, un trio et quatre quatuors, une sérénade pour deux violons, deux violes, deux flûtes, basson et basse, douze sonates pour le piano, enfin, *Gustavo*, opéra-seria en deux actes, pour le théâtre royal de Turin.

En 1796, Asioli accompagna la marquise Gherardini à Venise; il y resta jusqu'en 1799, époque ou il alla s'établir à Milan. Trois ans après, le vice-roi du royaume d'Italie le nomma son maître de chapelle et censeur du Conservatoire de musique de Milan. Lors du mariage de Napoléon avec Marie-Louise, en 1810, Asioli vint à Paris; nous eûmes occasion de le connaître à cette époque et de nous convaincre qu'il était homme aimable autant que musicien de mérite. Il conserva ces places jusqu'au mois de juillet 1813. Alors il désira se retirer dans sa ville natale, où il continua d'écrire jusqu'en 1820. Depuis ce temps il a renoncé à cultiver la musique et a vécu dans le repos. A Milan il a écrit deux cantates, *il Dubio* et *la Medea;* une scène lyrique avec orchestre; un sonnet, *la Compana di Morte*, pour ténor; deux duos, douze airs; les stances *Chiama gli abitator*, pour ténor; un dialogue entre l'Amour, Malvina et la Mort; un sonnet, *in Quell' età;* une ode anacréontique à la lune pour ténor, avec accompagnement de piano; une sérénade pour ténor avec chœurs; une sérénade pour deux violons, flûte, deux cors, viole, basson, basse et piano; une symphonie en *fa* mineur, une ouverture, une sonate pour piano avec basse obligée, une sonate pour harpe, le cinquième acte d'un ballet, et *Cinna*, opéra-seria en deux actes, pour le théâtre de *la Scala*. Il a aussi arrangé l'oratorio de Haydn, *la Création*, pour deux violons, deux violes et deux basses.

En qualité de directeur de la musique du vice-roi d'Italie, Asioli a composé vingt-un motets italiens et vingt-trois autres morceaux de musique d'église, deux

(1) Ce traité de musique arabe n'a point été inséré dans l'*Harmonie universelle* de Mersenne.

cantates et une pastorale à quatre voix pour le théâtre de la cour. Comme censeur du Conservatoire royal de Milan, il a écrit les ouvrages suivans : 1° *Principi elementari di musica, adottati dal R. Conservatorio di Milano, per le repetizioni giornaliere degli alunni. Con Tavole.* Milan, Mussi, 1809, 47 pages in-8° (en forme de dialogues). La seconde édition a été publiée dans la même ville en 1811, la troisième à Gênes en 1821, la quatrième à Milan, chez Giov. Ricordi, en 1823. Une traduction française de ces Elémens a paru à Lyon chez Cartoux, sous ce titre : *Grammaire musicale, ou Théorie des principes de musique, par demandes et par réponses, adoptée par le Conservatoire de Milan pour l'instruction de ses élèves, traduite de l'italien.* 1819, in-8° avec 12 planches. C. C. Büttner en a aussi publié une traduction libre en allemand, chez Schott, à Mayence, en 1824. Cet ouvrage a le mérite de la concision et de la clarté. 2° *l'Allievo al Cembalo.* Milan, Ricordi, in-fol. oblong. Ce livre élémentaire est divisé en trois parties; la première contient des leçons de clavecin, la seconde traite de l'accompagnement de la basse chiffrée, la troisième est un petit traité d'harmonie avec des instructions pour l'accompagnement de la partition. 3° *Primi Elementi per il canto, con douze ariette istruttive per cantare di buon grazia.* Milan, Ricordi, in-fol. obl. 4° *Clementi per il contrabasso, con una nuova maniera di digitare.* Milan, Ricordi, 1823, 28 pages in-fol. obl. 5° *Trattato d'armonia e d'accompagnamento.* Milan, Ricordi, 1813, 139 pages in-fol. Asioli a suivi dans cet ouvrage la doctrine du P. Valotti sur les renversemens d'harmonie. 6° *Dialoghi sul trattato d'armonia, per servir d'esame agli allievi di composizione e d'accompagnamento del regio Conservatorio di musica in Milano.* Milan, Ricordi, 1814, 95 pages in-8°.

Dans les compositions sérieuses, Asioli manque de force; mais dans les airs et les duos avec accompagnement de piano, il s'est fait une réputation méritée par la facilité et la grace du chant. On peut considérer ses ouvrages en ce genre comme le type des *nocturnes* que beaucoup de compositeurs ont imité depuis d'une manière plus ou moins heureuse. Comme théoricien, il n'a rien inventé; mais la nature l'avait doué d'un esprit méthodique et de l'art d'exposer avec clarté ce qu'il savait : ce sont ces qualités qui brillent surtout dans les ouvrages élémentaires qu'il a publiés. Le repos dont il a joui dans les quinze ou seize dernières années de sa vie lui a permis d'achever un traité de contre-point qu'il avait commencé depuis long-temps, et auquel il a donné le titre de *il Maestro di composizione,* ouvrage destiné à faire suite à son traité d'harmonie. Nous apprenons qu'il ne tardera point à paraître, et que M. Ricordi, éditeur de musique à Milan, s'est chargé de sa publication. Asioli a cessé de vivre à Correggio, le 26 mai dernier.

Nouvelles de Paris.

Après une absence de plus de cinq mois, Rossini revient à Paris. Les sites pittoresques des Pyrénées ont été fréquentés par lui; malheureusement ce ne sont pas des inspirations musicales qu'il est allé y chercher, et rien n'a pu le décider jusqu'ici à sortir de l'inaction où il retient son génie. Pourtant, jeune encore, il est dans l'âge des conceptions grandes et fortes. Diderot a dit dans une de ses lettres : « Soyez bien convaincue « (c'est à une femme qu'il écrit) qu'un artiste qui devient « paresseux fait fort bien de l'être; et quel que soit son « prétexte, la vraie raison de sa répugnance, c'est que « le talent l'abandonne ; c'est comme un vieillard qui « ne se soucie plus de courir. » Cette théorie peut être bonne et vraie pour bien des gens, elle ne l'est pas pour Rossini. Après un repos presque complet de plusieurs années, cet homme extraordinaire a produit *Guillaume Tell*, chef-d'œuvre méconnu du public, mais qui n'en est pas moins à nos yeux un des plus beaux titres de gloire de celui qui l'a produit. Il fera encore des merveilles quand il le voudra; pourquoi faut-il qu'il ne le veuille pas? A notre sens il a fait dans ses derniers ouvrages de grands pas dans le savoir et dans la philosophie de son art; c'est une nouvelle direction donnée à son génie : pourquoi ne la suit-il pas jusqu'au bout? Des discussions d'interêt avec le pouvoir actuel sont pour beaucoup, dit-on, dans le fâcheux silence de la muse rossinienne; mais dans la position où se trouve Rossini, que sont les intérêts de fortune en comparaison de ceux de la renommée? Y a-t-il pris garde? Le besoin de nouveautés se faisait si bien sentir en Italie depuis quelques années que les noms de Bellini, de Donizetti, de Persiani sont presque les seuls qu'on prononce maintenant; dans peu de temps celui de Rossini ne sera plus qu'un souvenir, si de grandes conceptions ne viennent en occuper de nouveau le public. Rossini se survivra, et Rossini n'a que quarante ans!

— C'est le moment du retour de toutes les célébrités musicales; Meyerbeer doit arriver aussi ces jours-ci à Paris, après avoir été savourer à Londres et à Berlin les fruits de sa dernière production. Il se prépare, dit-on, à nous donner un nouvel ouvrage : l'éclat du succès de *Robert-le-Diable* doit lui donner l'envie de recommencer.

— Il est question depuis quelques jours, non de la réorganisation de la chapelle du roi, mais de la formation définitive d'un corps de musique attaché au palais pour les fêtes et les spectacles. Nous savons de bonne part que des renseignemens ont été demandés pour le devis de ce corps, et que l'intention de la cour est de faire quelques frais pour donner cet hiver le signal des plaisirs, et pour ranimer un peu les arts, si languissans depuis deux ans!

— C'est avec un sincère regret que nous annonçons la perte récente d'un excellent homme et d'un artiste fort estimable : M. Auguste Kreutzer est mort à Paris dans les derniers jours du mois d'août. Beaucoup plus jeune que son frère Rodolphe, il avait été son élève, et s'était identifié à son style et à sa manière. Nous nous rappelons encore son brillant début en 1800, lorsqu'il obtint le premier prix de violon au Conservatoire et qu'il se fit entendre au concert de l'Opéra; son succès annonçait une brillante carrière qu'il a peut-être trop bornée par sa timidité. Après avoir été premier violon à l'Opéra et membre de la chapelle du roi, il a succédé à son frère comme professeur au Conservatoire; il avait été long-temps son adjoint. Entre ses mains l'école de violon de Kreutzer ne dégénéra pas. Beaucoup de bons élèves, à la tête desquels se place M. Massart, attestent son talent comme professeur. Cette année même, il avait encore obtenu de nouveaux succès au concours du Conservatoire (1). Long-temps il s'était distingué dans l'exécution des concertos de Viotti et de Rodolphe Kreutzer; mais il ne s'était pas borné au mérite d'exécutant, il avait voulu y joindre celui de compositeur pour son instrument, et nous avons entendu avec plaisir aux concerts du Conservatoire un concerto de violon dont il était l'auteur.

M. Kreutzer était d'une constitution faible; sa santé avait toujours été chancelante et avait exigé de grands ménagemens. Dans ces derniers temps, une gastrite aiguë et chronique s'est déclarée; l'émotion douloureuse que lui a causée la perte récente de sa belle-sœur en a aggravé le caractère, et après plusieurs mois de souffrances il a succombé par suite d'un anéantissement total de forces.

Le jour de ses obsèques, les discours suivans ont été prononcés sur sa tombe :

Discours prononcé sur la tombe de M. Auguste KREUTZER *par un de ses amis.*

« Celui que nous pleurons aujourd'hui était doué de la plus exquise sensibilité; sa vie en offre mille preuves; sa mort n'en est qu'un exemple de plus. En apprenant la perte imprévue et presque subite d'une sœur chérie, il s'est senti à l'instant même frappé au cœur; rien n'a pu le sauver, ni la tendresse ingénieuse d'une femme admirable qui a prolongé pendant quinze années son existence artificielle, ni les soins d'un fils, son espoir et le nôtre, ni les veilles infatigables de son plus brillant élève qui pleure en lui son maître et son père, rien n'a pu nous conserver cet homme excellent!

« Son heure était venue!

« Supérieur dans son art, il se croyait toujours inférieur à ses rivaux; c'est qu'il n'avait pas en lui la confiance qu'il inspirait à tout le monde, c'était là son seul défaut, et ce défaut-là même était une qualité de plus. Il eut toute sa vie ce qui n'appartient presque jamais qu'à une seule époque, la candeur de l'enfance; ceux qui l'ont bien connu diront tous avec moi : il ne forma pas un un désir qui ne fût une bonne action; il n'eut pas une pensée qui ne fût une vertu.

« Adieu, Auguste, adieu; repose en paix; en abaissant nos regards vers la terre pour lui confier ta dépouille mortelle, nous sommes consolés par l'idée que déjà la meilleure part de toi-même habite un plus noble séjour. Oui, désormais, en pensant à toi, nous lèverons les yeux au ciel; c'est là, pour l'homme juste, la dernière et la vraie patrie. »

Discours prononcé sur la tombe de M. Auguste KREUTZER *par M. Elwart.*

Messieurs,

« Permettez-moi d'exprimer, au nom des élèves de M. Kreutzer, toute la douleur que leur inspire la perte cruelle qu'ils viennent de faire en la personne de leur célèbre professeur. Il y a un an, nous pleurions avec lui sur le sort de son illustre frère, mort bien loin de sa patrie. Aujourd'hui que nous les pleurons ensemble, nous avons au moins la consolation de penser que M. Auguste, plus heureux que son frère aîné, est mort au sein de sa famille, entouré des soins d'un élève dévoué, et qu'un fils a fermé ses yeux.

« Comme ce professeur instruit aimait à exciter l'émulation de ses élèves! Comme ses rapports avec eux étaient paternels et pleins d'aménité! Avec quelle joie il voyait arriver ce jour où deux d'entre ses jeunes disciples devaient recevoir une palme glorieuse! Quel bonheur pour lui de les couronner ensemble!... Hélas! la mort a détruit une espérance si chère; et ceux qu'il devait couronner viennent aujourd'hui déposer un laurier funéraire sur le seuil de son tombeau!

(1) Par erreur, nous avons dit que M. Javault est élève de M. Baillot; c'est M. Auguste Kreutzer qui était son professeur.

« Adieu, homme modeste, adieu, Kreutzer ! Tu laisses à ton fils un nom honorable, à tes élèves un beau talent à imiter, et des regrets éternels à tous ceux qui t'ont connu. »

Publications étrangères.

Pantheon der Tonkünstler, oder Gallerie aller bekannten, verstorbenen und lebenden Tonsetzer, Virtuosen, Musiklehrer, Musikalischen, Schriftsteller, etc. (Panthéon des musiciens, ou Galerie de tous les musiciens connus, virtuoses, professeurs de musique, écrivains sur cet art, etc., vivans et morts, par M. Frédéric Rassmann.) Quedlinbourg et Leipsick, 1831, 1 vol. petit in-8° de 280 pages.

Si l'Allemagne se distingue en général par le mérite des ouvrages sur la musique auxquels elle donne naissance, elle produit quelquefois aussi d'assez mauvais livres qui sembleraient ne pouvoir y trouver du débit, et qui cependant finissent par être épuisés, tant il y a de penchant à la culture sérieuse de cet art, soit comme art, soit comme science. Parmi ces ouvrages de peu de valeur qui ont paru depuis quelque temps, nous devons placer celui-ci. L'auteur, qui a publié quelques poésies, était né dans la Westphalie et vivait à Münster dans un état voisin de la misère. Il n'a point vu paraître son livre, car il est mort le 9 avril 1831, dans la cinquante-neuvième année de son âge, peu de jours avant que l'impression fût entièrement achevée.

Avant d'avoir lu le livre de M. Rassmann, on comprend qu'il ne peut contenir que des notices fort incomplètes, à cause de sa forme exigüe; cependant le plan que l'auteur avait adopté pourrait être assez bon s'il était bien rempli. Il serait en effet commode de trouver dans un petit volume portatif les noms et prénoms de tous les artistes et des écrivains, les dates de leur naissance et de leur mort, l'indication des emplois qu'ils ont eus et du genre de leurs travaux, le tout en quelques mots. Ces renseignemens sont ceux dont on a besoin le plus communément. Mais le mérite indispensable d'un pareil ouvrage doit être une grande exactitude de faits : or ce mérite ne se trouve pas dans celui de M. Rassmann. Ce ne sont pas seulement des négligeances qu'on y trouve ; ce sont des contresens et des fautes grossières qui prouvent, d'une part, que l'auteur a mis peu de soin à son travail, de l'autre, qu'il n'avait pas à sa disposition les livres nécessaires pour le bien faire, quoiqu'il dise dans son avant-propos qu'il a consulté avec soin les dictionnaires historiques de Gerbert, celui de MM. Choron et Fayolle, le dictionnaire des musiciens de la Silésie de Hoffmann, le lexique des écrivains de la principauté d'Anhalt de A. G. Schmidt (1830), le manuel portatif pour les arts et la littérature dans le royaume de Saxe, le dictionnaire portatif d'histoire littéraire de Leidenfrost, et beaucoup d'autres livres.

Comment croire en effet qu'il a lu tous ces ouvrages avec l'attention nécessaire lorsqu'on voit des articles tels que ceux-ci dans son livre :

« Choron (Alexandre-Étienne), chanteur d'église à « l'Institut royal de Paris. (*Kirchensænger im kæniglich « Institut zu Paris.*) »

« Cherwerka le jeune (...), virtuose sur le hautbois « à Pétersbourg » ; et plus loin : « Czerverka (Théodore), « virtuose sur le hautbois à la chapelle et au théâtre de « Pétersbourg, précédemment à la chapelle de Berlin. » C'est le même personnage dont le nom véritable est *Czerwerka*, le *cz* polonais se prononçant *ch*.

« Fodor (Joséphine, née Mainville), célèbre canta« trice au Théâtre-Italien de Paris, précédemment *prima « donna* à Naples. » Il y a là autant de fautes que de mots. Mme Mainvielle-Fodor, et non Mainville, n'est pas née Mainvielle, mais Fodor, et a épousé M. Mainville. Elle n'était pas prima donna à Naples avant d'être à l'Opéra-Italien de Paris ; elle a chanté au contraire à celui-ci et y a fait sa réputation avant d'aller à Naples.

« Frescobaldi (Girolamo), né à Ferrare en 1591, « mort après 1637 comme organiste de l'église Saint- « Pierre à Rome. *Le premier qui ait joué sur l'orgue dans le style fugué!* » Où en sommes-nous ?

« Malibran (...), chanteur à l'Opéra-Italien de Paris ! »

« Malibran (... née *Garcia*), femme du précé- « dent, etc. »

« Portogallo ou *Portugal!* (dont le prénom est *Ma- « reos* et *Simao*), Portugais encore vivant ! »

Rassmann confond Pellegrini, chanteur du second ordre à Munich, avec Pellegrini qu'on a entendu à Paris, et dit que celui-ci apprit l'allemand pour débuter en 1825 dans la traduction de *Moïse*.

Nous pourrions citer des exemples de ce genre par centaines, mais ceux-là suffisent.

Ce n'est pas cependant qu'on ne puisse trouver quelque utilité dans le livre de M. Rassmann ; il contient quelques renseignemens sur les musiciens qui se sont fait connaître depuis que le dernier dictionnaire de Gerber a paru ; mais les inexactitudes que nous venons de signaler démontrent qu'on ne peut se servir de ces renseignemens qu'avec beaucoup de circonspection.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VI^e ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 33.

Condit. de l'Abonnem.		
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le SAMEDI de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 15 SEPTEMBRE 1832.

Division des matières : Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

RECHERCHES

SUR LA MUSIQUE DES ROIS DE FRANCE ET DE QUELQUES PRINCES,

Depuis Philippe-le-Bel (1285) jusqu'à la fin du règne de Louis XIV.

Cinquième et dernier article.

Si l'on ne peut nier que l'intérêt de ces recherches s'affaiblit à mesure que nous approchons de temps plus connus que le moyen-âge, il n'en est pas moins vrai que les faits qui nous restent à considérer sont aussi de nature à jeter du jour sur l'époque de la renaissance des arts. On a vu par l'article que j'ai donné sur la musique de la chapelle et de la chambre des rois de France, sous le règne de François I^{er}, que l'état de cette musique a été inconnu jusqu'ici, et que les documens que j'ai trouvés sont les premiers qui aient fourni des lumières sur ce sujet à l'époque dont il s'agit. Dans ce qui me reste à dire, bien des imperfections seront remarquées; le plus souvent, les noms manqueront; d'autres fois, à côté de ces noms, nous ne trouverons point d'indications de la nature du talent des artistes; enfin, il arrivera aussi que nous n'aurons d'autres renseignemens que ceux qui concerneront le nombre des musiciens employés au service de la chapelle ou de la chambre; mais si de tout cela ne peut résulter une histoire complète de la musique française depuis le milieu du seizième siècle jusqu'à la mort du cardinal Mazarin (1661), du moins aurons-nous rempli dans cette histoire une lacune que nous semblions être condamnés à y voir toujours.

On sait que François I^{er} mourut le 31 mars 1547, et qu'il eut pour successeur son fils Henri II. Celui-ci tenait de son père un goût décidé pour les arts et particulièrement pour la musique; aussi voit-on qu'il eut un corps nombreux de musiciens pour sa chapelle et pour sa musique particulière. Plusieurs comptes se présentent parmi les manuscrits où j'ai puisé jusqu'ici; le plus étendu sous le rapport de la musique est celui des *officiers domestiques du roi Henri II, depuis* 1547 *jusqu'en* 1559 (époque où le prince fut blessé mortellement dans un tournoi); néanmoins on trouve quelques renseignemens parmi d'autres pièces.

D'abord se présentent quelques compositeurs de la chambre et plusieurs chantres de la chapelle dont les noms nous étaient déjà connus, et dont les ouvrages sont parvenus en partie jusqu'à nous, mais dont on ignorait l'emploi à la cour de France. En premier lieu se présente Claudin, premier chantre de la chapelle, qu'il ne faut pas confondre avec Claude le jeune, appelé aussi communément *Claudin*, lequel fut au service de Henri IV, puis passa en Hollande où il mourut en 1611 ou 1612. Il est de toute évidence que celui-ci ne peut être le même que Claudin le musicien de Henri II, car on trouve des motets imprimés de l'ancien Claudin dans les septième, dixième et onzième livres de la collection publiée par Pierre Attaignant, à Paris, depuis 1529 jusqu'en 1535. Les époques de publication des œuvres de ces musiciens sont trop différentes pour qu'on puisse croire qu'il n'y en a eu qu'un du nom de Claudin.

Après Claudin on trouve maistre Gosse, sans autre désignation. Ce maistre Gosse est vraisemblement celui dont on trouve un *Dignare me* et un *Sancta Maria* à quatre voix dans le septième livre de la collection de Pierre Attaignant. Enfin Rousée et Hesdin, dont on trouve des motets et des chansons à quatre et à six parties dans les recueils d'Attaignant, d'Adrien Le Roy et de Nicolas Duchemin, figurent aussi parmi les chantres de la chapelle de Henri II. On voit par le compte dont ces renseignemens sont tirés qu'ils avaient *treize écus de gages*. Or, depuis l'ordonnance du 18 août 1519 sur les monnaies, les écus qui avaient cours en France tels

que l'écu au soleil, l'écu à la salamandre, et l'écu à la croisette, n'avaient pas varié; ils valaient 10 fr. 77 cent.; quatorze écus faisaient donc la somme de 150 fr. 78 cent. On ne peut douter que ce salaire ne fût mensuel et non annuel; mais si l'on a égard à la différence de la valeur de l'argent entre l'époque dont il s'agit et la nôtre, considérée sous le rapport du prix venal des denrées, on sera forcé d'avouer que les appointemens des chantres de la chapelle étaient considérables.

Après les chantres de la chapelle dont il vient d'être parlé, on trouve une liste *des chantres et joueurs d'instrumens de la chambre;* elle est très étendue, et se fait remarquer par une exactitude de dates inusitée jusque-là; mais elle ne présente que des noms plus ou moins obscurs. Toutefois, je crois devoir la présenter ici, à cause de l'intérêt offert par l'époque.

1° Messire Luys Burgensis, conseiller et premier chantre jusqu'en 1557; 2° Jehan Fernel, en sa place en 1557, mort le 26 avril 1558; 3° Jehan Chapelain, en sa place du 1er mai 1558; 4° Christophe de La Forest, mort le 15 décembre 1552; 5° Jehan Goincreau, dehors en 1552; 6° Guillaume Millet; 7° Jérosme Varade; 8° Jehan Chapelain; 9° Noel Ramart, sorti en 1551; 10° Valeran Hene; 11° Laurent Crabe; 12° Martin Akakia, sorti en 1552; 13° Jehan Des Jardins, dehors en 1549; 14° François Myro; 15° Jérosme de Monfouy; 16° Jacques Olivier; 17° Gabriel de Pontoise, sieur de la Romanerie, en 1551; 18° Jehan Pepin, en 1551; 19° Simon Burgensis, en 1553; 20° Jehan des Rousseaux, en 1553; 21° Joachim de Sallon, en 1555, mort le 24 mai 1558; 22° Hondré Castelan, en 1555; 23° Nicolas Legrand, du 1er may 1558; 24° Simon Bellangé, en 1558, au lieu de Sallon.

Tous ces chantres et joueurs d'instrumens avaient 11 écus de gages (118 francs 47 centimes par mois).

Les renseignemens manquent absolument sur la cour de François II; mais on ne doit point en être surpris, puisque ce prince n'a régné que depuis le 10 juillet 1559 jusqu'au 5 décembre 1560. Sous Charles IX, on trouve dans les comptes manuscrits que le nombre des chantres de la chambre fut de *dix* depuis 1561 jusqu'en 1565, qu'il fut réduit de moitié depuis 1566 jusqu'en 1569, qu'il fut porté à *six* depuis 1570 jusqu'à la fin de 1571, et qu'enfin il fut de *huit* depuis 1572 jusqu'en 1574. A l'égard des joueurs d'instrumens, il y en eut *cinq* depuis 1561 jusqu'en 1565, *dix* depuis 1561 jusqu'en 1571, et *douze* depuis 1572 jusqu'en 1574; en sorte que dans ces deux dernières années le nombre total des musiciens de la chambre fut porté à *vingt*. Malheureusement les noms des artistes ne sont pas indiqués dans les registres des comptes; toutefois le silence des registres à cet égard est moins fâcheux à mesure qu'on approche de la fin du seizième siècle, parce que d'autres documens viennent alors suppléer à ce qu'ils nous laissent ignorer. Par exemple, on sait que Baltazarini, connu en France sous le nom de *Beaujoyeux*, fut à la cour de Charles IX et de Henri III le chef des joueurs d'instrumens, et qu'il eut pour collègues Beaulieu et Salmon, tous deux violonistes et compositeurs, qui l'aidèrent dans la composition du *Ballet comique de la royne*, en 1581, dont l'exécution eut lieu aux noces du duc de Joyeuse avec Mlle de Vaudemont. On sait aussi que François-Eustache Du Caurroy, sieur de Saint-Firmin, né en 1549 à Gerberoy, près de Beauvais, d'une famille noble et ancienne de Picardie, fut maître de la Sainte-Chapelle de Paris et de la chapelle de Charles IX et de Henri III; enfin on a les noms de plusieurs musiciens de cette chapelle, tels que Martin Guillaud, Bonard, Mithou et Morel, dont il a été imprimé des motets et des chansons à quatre parties dans divers recueils publiés par les héritiers de Nicolas Du Chemin.

Le goût de Henri III pour la musique a été célébré par plusieurs auteurs. On voit par les comptes des officiers de sa maison, depuis 1575 jusqu'au 31 décembre 1589 (il fut assassiné par Jacques Clément le 1er août de cette année), que le nombre des chanteurs et des instrumentistes de sa chambre était de *trente-sept* jusqu'en 1583, et qu'il fut réduit de moitié en 1584, au commencement des troubles de la Ligue. Chacun de ces musiciens avait *soixante dix-sept écus un tiers* de gages; or l'écu au soleil, le seul qui fût resté en usage, ayant été réduit par l'ordonnance du 30 août 1561 à la valeur de 10 francs 57 centimes, ces *soixante-dix-sept* écus représentaient une somme de 817 francs 8 centimes, somme bien inférieure, comme on voit, à celle qui était accordée aux musiciens de Henri II.

Nous serions sans renseignemens sur les noms des musiciens de la chambre de Henri III, si une pièce fort intéressante pour l'histoire de la musique française n'existait à la Bibliothèque, et ne complétait ceux qui sont fournis par les registres des comptes. Cette pièce est un catalogue des ballets de la cour à quatre et cinq parties, fait par Michel Henri, l'un des vingt-quatre violons de la grande bande de Louis XIII, et dont le père ou le frère aîné était au service de Henri III (1). Un des premiers ballets inscrits dans ce catalogue est indiqué de la manière suivante :

(1) L'original de ce catalogue, écrit de la main de Michel Henri, existe parmi les manuscrits de la Bibliothèque du roi, dans un portefeuille in-4° des mss. de La Vallière, n° 3,512, 9e portefeuille.

« Sept airs sonnez la nuict de Sainct-Julien, en 1587, « par nous *Chevalier*, *Lore*, *Henry l'aisné*, *Lamotte*, « *Richaine* et aultres sur luths, espinettes, mandores, « violons, flustes à neuf trous, etc.; le tout bien d'ac- « cord, sonnant et allant parmi la ville. Henry fist la « plupart des dessus; les parties lors n'estoient que cinq. « *Planson* y jouoist la quinte, et depuis lors Chevalier a « faict aussi la quinte. »

Or, ces mêmes noms et quelques autres encore se retrouvent dans l'exécution des ballets de la cour qui viennent à la suite du catalogue. Celui de Chevalier paraît comme celui du musicien le plus remarquable. On vient de voir que la musique du ballet de saint Julien, exécuté en 1587, était de sa composition. Le nombre d'ouvrages de ce genre qu'il a écrits pour la cour sous les règnes de Henri III, Henri IV et Louis XIII, s'élève à trente-cinq. Les derniers sortis de sa plume sont le *Ballet du Roy*, dansé à Tours le 16 février 1616, après le mariage de Louis XIII avec Anne d'Autriche; le *Ballet de la Reine*, fait à la même époque; le *Ballet de la duchesse de Rohan* (1617), et le *Ballet des Chambrières à louer* (1617). Tous ces ballets contenaient *cent soixante-quatorze airs* à cinq et six parties. Parmi les *Airs de cour mis en tablature de luth* par Gabrielle Bataille (Paris, 1611, in-4° obl.), on trouve un air de Chevalier intitulé *Récit aux dames*, tiré de son *Ballet des Amoureulx contrefaicts*.

Les comptes manuscrits des officiers de la maison de Henri IV, depuis 1590 jusques et compris 1610 (Henri IV fut assassiné par Ravaillac le 14 mai de cette année), nous font connaître qu'il y avait un *superintendant* de la musique de la chambre, à 900 livres par an, ce qui, à raison de 2 francs 56 centimes la livre tournois, valeur déterminée par l'ordonnance du 17 octobre 1580, formait une somme égale à 2,304 francs de notre monnaie. Cette place de superintendant fut créée en 1599; elle fut donnée à Ducaurroy qui eut pour successeur en 1609 Nicolas Formé, musicien assez médiocre, qui était né à Paris, et qui avait été enfant de chœur à Saint-Germain-l'Auxerrois.

Les joueurs d'instrumens étaient au nombre de douze ainsi que les chantres de la chambre. Ils avaient chacun 600 livres de gages (1536 francs). Au reste, aucun nom n'est indiqué dans les comptes dont il s'agit.

Les comptes de la maison de Louis XIII font voir qu'il avait en 1601 (année de sa naissance) un maître de violon attaché à sa personne, nommé Antoine Boileau, qui lui enseignait en même temps à danser; que ce Boileau fut renvoyé en 1 09, et qu'il eut pour successeur Charles Lecomte, et que tous deux eurent 300 livres de gages (643 francs environ). Son maître de luth fut Florent Indret, et celui-ci eut pour successeur Michel Bellier en 1610. Leurs gages étaient fixés à 100 livres (214 francs environ). Enfin on voit que le roi avait attaché un joueur d'épinette à sa personne en 1616, et que ce musicien resta au service de la reine Anne d'Autriche jusqu'à sa mort en 1665. Les autres musiciens de la chambre, indépendamment de la grande bande des vingt-quatre violons, consistaient en quatre joueurs d'instrumens à 600 livres (1286 francs) et neuf chantres aux mêmes appointemens.

Je ne crois pas pouvoir mieux compléter les renseignemens sur les musiciens de Paris sous le règne de Louis XIII qu'en rapportant une lettre d'Annibal Gantez, insérée dans ses *Entretiens des musiciens* (Auxerre, 1643, in-12), où il fournit quelques détails qu'on chercherait vainement ailleurs sur les compositeurs de musique d'église les plus célèbres de ce temps.

« Monsieur,

« Ce voyage m'a pensé couster la vie, car, au lieu « d'arriver à Paris, j'ai failli d'aller en Paradis. Mais puis- « que vous desirez sçavoir ce qui m'a obligé de faire « ceste course, je vous dirai que ce n'a été que pour « voir et pour ouïr, c'est-à-dire pour voir les bons « maistres et ouïr leur doctes compositions. Il est bien « véritable que j'estais parti de Marseille tout plein de « bonne opinion, car le proverbe estant que les Pro- « vençaux sont les plus naturels médecins et musiciens, « je croyois faire la leçon à un chacun et enseigner Mi- « nerve. Mais je vous asseure que j'ai bien trouvé sou- « lier à mon point et des gens qui ne se mouchent pas « du pied. Il faut avouer que ceulx de nostre pays ont « bien plus d'air en leur musique, mais ceulx de celui- « cy ont plus d'art en la leur, encore qu'il me semble « que l'un n'est pas bon sans l'autre; car en mariant « l'art avec l'air, il y a de quoy contenter un cha- « cun.

« Celuy que j'ay trouvé en ce pays le plus agréable « en musique, c'est Veillot, maistre de Nostre-Dame, « et celuy que j'ay trouvé le plus grave en la sienne, « c'est Pechon, maistre de Saint-Germain. Mais Haut- « cousteaux, maistre de la Saincte-Chapelle, fait par- « faitement tous les deux. Car encore qu'on die qu'il ne « tient cette maistrise qu'à la faveur du premier prési- « dent, on doibt pourtant dire qu'il n'a que ce qu'il mé- « rite, et l'on sait bien que nous sommes en un siècle « où bon droit a besoin d'ayde, joint que si celuy qui « l'a protégé n'était pas grand homme de bien, il ne « favoriseroit pas un homme incapable. Au pis aller, il

« y a toujours plus de gloire de tenir une maistrise par « faveur que de l'avoir achetée, et j'ayme bien mieux « avoir emporté celle de Sainct-Innocent au prix, que si « j'avois acheté celle de chez le roy. De quelle façon que « ce soit, je vous asseure qu'ils sont tous trois, je veulx « dire tretous de braves gens, puisqu'il y a plus proche « d'eux de quoy apprendre que de quoy prendre. Car, « sur ma foy, ils ne donnent rien, et à ce que je voy, « on n'attache pas dans Paris les chiens avecque des « saucisses, comme on me l'avoit faict accroire.

« Pour ne pas m'esloigner de mon subject, je vous « diray que les Picards, en ce pays-cy, sont les plus es- « timés en la composition, approchant beaucoup de « l'air de Provence. On dict que nous avons la teste près « du bonnet et qu'ils ont la teste chaude. Ce qui fust cause « qu'un jour j'eus quelque prise avecque le susdict « maistre de Saint-Germain. Car estant Picard il fust « une fois si eschauffé de me dire que je n'estois pas « musicien, m'ayant obligé, pour prouver le contraire, « d'ajouster à une de ses pièces de prix, la sixiesme « partie, non tant pour l'offenser que pour faire parais- « tre que j'estois ce que je ne voudrois pas estre. Au « nombre de ces Picards, il y a encore Frémat, Cosset, « Hautcousteaux et je pense Gobert. A tout le moins il « a esté maistre à Péronne, et de là fist un beau saut « chez M. le cardinal, et un meilleur chez le roy, puis- « qu'il est maistre de sa chapelle qu'il gagnat au prix. « Bien que ses ennemys disent que c'est par la faveur « de son éminence, toutefois on ne le doibt point « croyre; car à Paris ils sont médisans, puisque alors « que je gaygnai celle de Sainct-Innocent on m'en repros- « chait auctant, en dysant que c'estoit par l'entremyse « de M. de Roches, à qui j'avois dédié ma messe de « *Lætamini*. Au contraire, j'ay faict envers luy comme ce « chirurgien si niais et si courtois qui faisoit la barbe gra- « tys à ses chalands, et encore leur donnait-il à boire. « Après lui avoir dédié une œuvre, je fus encore « si fou que de luy fayre des présens des choses les plus « exquises, et cependant il n'a jamais rien faict pour « moy, dysant qu'il estoit malade quand je l'em- « ployois.

« Ceste considération est cause que je ne veux plus « dédier mes œuvres aux grands. Ils ne savent pas re- « connoistre et croient que cela leur est dû, et que nous « ne faysons que nostre devoir. C'est pourquoy j'a- « dresse ce petit œuvre aux musiciens qui sont mes « camarades, et de qui je ne prétends aultres choses que « leurs bonnes graces. Je voy, j'entends et j'apprends « de si bonnes choses à l'égard de ces messieurs, que « je n'ay plus envie de les quitter, et je ne me soucie « pas que je ne sois plus à Paris, pourveu que j'en sois « proche. Leur vertu se faict bien entendre et retentit « jusques dans Auxerre, où je suis maistre maintenant. « De sorte je feray comme Antisthène, lequel ayant ouï « disputer Socrate, y prist si grand plaisir qu'il donna « congé à ses disciples, dysant que lui-mesme vouloist « apprendre. Et encore comme Anaxagoras, lequel « ayant quitté sa maison et ses terres pour apprendre, « en revenant trouva tout en friche, et dict : Si ces « choses ne fussent péries, je serois péry. C'est pour- « quoy je pense que vous trouverez bon que j'aie quitté « un bien pour en acquérir de plus grands, et que je « sois éternellement vostre serviteur. »

A. Gantez.

Ici finissent les recherches que j'ai faites dans les manuscrits et dans les sources anciennes sur la musique des rois de France et de quelques princes français; il deviendrait inutile de m'étendre d'avantage et d'aller au-delà du règne de Louis XIII, car le grand almanach de la cour publié en 1660 et dans les années suivantes par N. Besongne sous le titre de *l'État de la France*, fournissent les détails les plus circonstanciés sur la chapelle et la musique de la chambre de Louis XIV; or cet almanach, ainsi que celui qui parut ensuite sous le titre d'*État actuel de la musique du roi*, se trouvent à la portée de tout le monde.

Fétis.

VARIÉTÉS.

De la nécessité d'une Méthode pour l'enseignement des masses vocales.

Deuxième article (1).

J'ai dit dans mon premier article que des écoles se sont formées en Allemagne pour l'enseignement des masses vocales d'après des méthodes nouvelles : je vais donner une analyse des ouvrages qui ont été publiés depuis quelques années sur cet objet. On y verra que l'activité d'esprit des musiciens allemands ne se contente pas à si bon marché que celui de quelques professeurs français, et qu'ils ne croient pas qu'il n'y a rien de mieux possible que ce qui est.

L'art du chant, considéré dans l'individualité d'un chanteur, n'est point cultivé par les Allemands avec un succès égal à celui qu'ont obtenu jusqu'ici les écoles italienne et française. Si l'on a vu paraître de temps en temps d'habiles chanteurs allemands, tels que Raff

(1) Voir la *Revue musicale*, n° 30 de cette année, p. 236.

autre fois, et mademoiselle Sontay de nos jours, ces phénomènes ne peuvent être considérés que comme des exceptions qui ne prouvent rien en faveur d'une école. L'organisation allemande est tout harmonique; il était naturel que toutes les vues se tournassent vers le développement des facultés de cette organisation, car ce développement n'est rien autre que celui des élémens de bonheur du peuple. *Le chant*, dans l'acception générale des musiciens allemands, c'est donc *le chant d'ensemble, le chant harmonique*. Ajoutez à cela que les écoles publiques dans lesquelles la musique est enseignée collectivement sont innombrables en Allemagne; vous comprendrez pourquoi les méthodes sont appliquées à ce genre d'enseignement, et pourquoi il s'est trouvé des Nægeli, des Natorp, des Glaser, etc., pour instruire simultanément des masses de chanteurs allemands, comme il s'est trouvé ailleurs des Porpora, des Crescentini, des Garat et des Garcia pour faire des éducations individuelles.

Je viens de citer Nægeli; il est un des premiers musiciens allemands qui, à l'époque actuelle, se soit proposé d'appliquer les heureuses idées de Pestalozzi à l'enseignement collectif de la musique vocale. Plus occupé de cultiver son art avec enthousiasme que soigneux de ses intérêts, Nægeli a consacré son temps et sa fortune à contribuer aux progrès de la musique. Le système qu'il a développé dans son grand Traité de musique vocale, malgré les défauts qu'on peut lui reprocher, a eu surtout l'avantage de faire comprendre que les élémens de la mesure sont différens des élémens de l'intonation, et qu'il faut enseigner ces deux choses séparément. Cette idée si simple, et qu'il a fallu tant de temps pour introduire dans l'enseignement de la musique, où la confusion et la multiplicité des choses offertes aux élèves dès les premiers pas rebutaient les plus opiniâtres; cette idée, dis-je, est devenue le fondement des méthodes d'instruction musicale collective dans la plupart des écoles d'Allemagne. Malgré les efforts que j'ai faits dans l'exposé des principes de mon solfége, et les idées que j'ai émises à ce sujet dans un article inséré dans le *Courrier de l'Europe* il y a plus de vingt ans, long-temps avant que Nægeli eût publié son ouvrage (1), je n'ai pu réussir jusqu'ici à faire comprendre en France la nécessité de cette division des objets dans l'enseignement.

Un profond savoir, une grande expérience de l'enseignement des masses vocales et des idées philosophiques ont guidé Natorp dans son *Instruction sur l'art du chant*. S'attachant moins aux détails que Nægeli, il a su mieux généraliser ses idées et a montré la route par laquelle il faut guider les élèves des grandes écoles de musique. Glæser a fait une heureuse application de ses principes dans son *Musikalisches Schulgesanbuch, Methodisch geordnet nach Natorp's anleitung*, etc. (Livre de chant pour les écoles de musique, disposé d'après l'introduction méthodique de Natorp, etc.) Ce livre de chant est disposé d'une manière progressive et divisé en différens cours qui ont chacun pour objet un genre de difficulté à vaincre. D'abord, des exercices fort simples, à deux et à trois voix, habituent les élèves à l'application des premiers élémens, et disposent leur oreille à saisir les combinaisons harmoniques les plus faciles. Le second est destiné à donner aux élèves l'habitude des mesures ternaires par divisions ternaires avec les combinaisons du point, des pauses et de la syncope, et tout cela dans des cantiques et des chansons à trois voix dont l'étude achève le développement de l'instinct harmonique. Enfin, c'est en suivant cette progression que Glæser complète l'éducation des élèves.

Chaque professeur de musique des écoles d'Allemagne apporte maintenant son contingent de lumières dans l'édifice d'intellectualité musicale qui s'élève en ce pays. Dans un petit livre de 148 pages in-8°, intitulé *Ueber gesang und gesang-unterricht* (Sur le chant et sur son enseignement, Berlin, 1831), le docteur E. Fischer, professeur de musique au gymnase de Berlin, a publié d'exellentes idées sur l'objet du chant collectif, et sur les moyens d'en propager la connaissance et d'en applanir les difficultés. Il considère d'abord les principes du chant individuel, mais comme élément du chant en chœur et comme devant recevoir son application dans ce dernier. Puis il examine ce qui constitue le style d'exécution du chant à plusieurs voix, soit dans la musique de théâtre, soit à l'église. Des considérations très élevées sur ce qui distingue l'art de la science du chant viennent ensuite, et l'ouvrage se termine par d'excellens aperçus sur la musique en général. Il était difficile de réunir plus de choses en moins de pages.

Les ouvrages considérables de Jacob (*Die fussliche Anweisang zum Gesang, unterricht*), de Hoppe (*Gesanglehre*, etc.) et de quelques autres, ont donné naissance à une multitude de petits livres tels que le *Petit Chanteur* (Der Klein *singschüler oder singfibel für elementar schulen*, etc. Neustard, K. G. Wagner, 1829, 8°) de M. Berlin, et l'*École pratique du chant* (*Praktische Gesangschule für den œffentlichen und hæuslichen Unterricht*, Jena, Schmidt, 1830), sans nom d'auteur.

Quelques-unes des méthodes qui ont été publiées pour l'instruction des masses vocales, depuis quelques an-

(1) *Vollstandig und ausführlichen Gesangschule*, Zurich, in-4°.

nées, sont destinées à exercer et à former des chœurs; tel est celui de M. Breidenstein, *Praktische Singschule*, etc. (Méthode pratique du chant, contenant des exercices gradués de vocalisation, de mesure et d'intonation; suivie d'un choix de chants à plusieurs parties pour voix de femmes). D'autres, au contraire, comme l'école du chant de M. Georgi (*Gesangschule*, etc.), sont spécialement destinées aux chœurs d'hommes et surtout aux chœurs militaires; enfin, il n'est aucune combinaison des masses vocales qui n'ait été en Allemagne l'objet de recherches particulières.

Ce n'est pas seulement par des ouvrages élémentaires et des perfectionnemens de méthode que les professeurs allemands contribuent sans cesse à l'amélioration de l'exécution des chœurs; par des multitudes de compositions destinées aux exercices des écoles, ils entretiennent et développent l'émulation parmi les élèves et leur font goûter du plaisir à ces exercices. Nægeli, Hientzsch, Hering, Camenz, Breidenstein, Bernard Klein, Schnabel et Karow ont payé largement leur tribut à l'enseignement du chant collectif par les cantiques, les chansons et les chants nationaux à trois et quatre parties qu'ils ont publiés. Tous ces morceaux, d'un chant facile et d'une harmonie élégante, sont répétés par les soldats de tous les régimens en Prusse; de là un développement rapide des facultés musicales du peuple de cette partie de l'Allemagne, sous le triple rapport du rhythme, de l'intonation et de l'harmonie. C'est à des compositions du même genre que Charles-Marie de Weber a dû le commencement de sa réputation. Il les écrivit dans le temps ou toute la Prusse se leva pour délivrer le pays de la domination tyrannique des Français. Tous les soldats les répétaient avec enthousiasme, parce que les paroles respiraient l'amour de la patrie et la haine de l'étranger. C'est de ce moment que date l'élan qui a été communiqué à toute l'Allemagne pour l'exécution perfectionnée des masses vocales.

Voilà ce qui a été fait depuis vingt ans dans ce pays où, s'il en faut en croire le rapport du comité d'enseignement du Conservatoire, l'instruction musicale des chœurs est inférieure à ce qu'elle est dans cette école. De bonne foi, croit-on que les membres de ce comité opposans à ce qu'il soit tenté quelque amélioration dans notre système choral, aient eu connaissance de tout ce que je viens de rapporter? Et lorsqu'ils ont décidé que la méthode suivie dans le Conservatoire est préférable à toute autre, pense-t-on qu'ils aient pris la peine de s'informer de celles dont je viens de parler, et qu'ils en aient analysé les avantages et les défauts? Nullement. Qu'est-ce donc qui les a guidés dans l'avis qu'ils ont transmis au ministre sur la proposition que j'avais faite? L'habitude de ce qui existe, et la haine des nouveautés. Il ne peut y avoir d'autre motif, en effet, à moins que ce ne soit celui d'une vanité d'école qui puisse faire décider tout d'abord et sans examen que ce qui existe chez soi est bon, et qu'il ne peut rien se faire de meilleur; comme s'il n'y avait pas en tout un mieux vers lequel il faut tendre sans cesse! Qui oserait se dire un véritable artiste, si le but ne s'éloigne pour lui à mesure qu'il avance, à moins que la vieillesse physique ou morale ne lui fasse sentir le besoin du repos? Mais lorsqu'on est vieux de cœur, d'esprit ou de corps, il faut laisser à la force et à la jeunesse le soin de continuer les travaux de l'édifice immortel que l'homme est appelé à construire.

On a parlé de méthode d'enseignement des chœurs; j'ai dit qu'il n'y en a pas chez nous, et je crois l'avoir prouvé. En voici une qui est pratiquée en partie en Allemagne et que j'ai essayé de perfectionner par des analyses qui me semblent n'avoir pas été faites jusqu'ici.

Cette méthode repose sur quatre divisions dont voici l'énoncé : 1° développement du sentiment de l'intonation considérée sous le rapport harmonique; 2° développement du sentiment du rhythme dans les masses; 3° articulation des paroles dans des rhythmes donnés et à tous les degrés de vitesse par les masses; 4° analyse de la pensée poétique ou du mouvement passionné; nécessité et puissance de l'accent collectif.

Or, qu'est-ce que c'est que cette méthode, sinon la classification naturelle, nécessaire de tous les élémens de la musique, appliquée aux masses vocales et réglée d'après le mécanisme spécial de l'exécution de ces masses? Le maître qui sera chargé de l'enseigner fera d'abord exercer toutes les voix du même genre à donner des unissons parfaits sur des notes isolées, puis sur des successions et enfin sur des phrases. Cela fait, il passera aux autres genres de voix et fera faire les mêmes exercices; après quoi viendront les études sur des accords de deux sons, allant des successions les plus tonales aux successions des ordres transitoniques, pluritoniques et omnitoniques. Puis viendront les exercices sur les accords de trois et de quatre sons dans lesquels on suivra le même développement. Le chœur étant employé ainsi dans son ensemble, on fera l'application de ce qu'on aura appris sur des phrases d'un certain développement.

L'étude des diverses combinaisons des rhythmes binaires et ternaires, à divisions binaires et ternaires, et

à tous les degrés de lenteur et de vitesse, sera faite avec les mêmes soins, et, quand elle sera terminée, on en réunira les notions à celles de l'intonation, et l'on s'exercera sur de petits morceaux de différens caractères composés expressément pour l'étude des chœurs.

L'étude de la parole sera faite d'abord sans chanter; le maître développera les principes de l'articulation et fera voir par quel mécanisme on rend toutes les syllabes distinctes lorsqu'elles sont proooncées par un grand nombre de personnes, comme lorsqu'elles le sont par un seul individu. Ce genre d'étude terminé et les exercices convenables étant faits, on appliquera les résultats à l'intonation et au rhythme.

L'accent, qui est l'ame de la musique dans l'exécution des masses comme dans celle des solos, demande une étude particulière; le maître ne pourra en faire comprendre la puissance et l'effet qu'autant qu'il sera doué des qualités d'un grand artiste, et que son esprit élevé sera capable d'analyse. Il devra choisir des morceaux de grands maîtres, exposer la situation de chacun d'eux, les sentimens dont les personnages sont animés, le sens des mots essentiels, l'accord de ce sens avec l'intonation trouvée par le compositeur, et la nécessité d'en compléter l'effet par cette inflexion sensible et passionnée de la voix qu'on nomme l'*accent;* puis il doit faire appliquer ses préceptes par des exercices, et, quand il se sera bienfait comprendre, l'éducation chorale de la masse vocale qu'on lui aura confiée sera terminée.

Que l'on juge sans partialité de l'aptitude d'un chœur instruit ainsi à rendre toute espèce de musique, et qu'on dise si, toutes choses égales d'ailleurs, c'est-à-dire les voix étant pareilles et le nombre des chanteurs semblable, deux masses vocales appelées à exécuter de la musique de Handel, de Bach, de Palestrina, de Gluck ou de Mozart, l'une par les procédés ordinaires, l'autre par la méthode que je viens d'indiquer, rendront cette musique de la même manière! Eh bien, c'est cette méthode, que dis-je, une méthode quelconque, que la majorité du comité d'enseignement rejette sans en connaître les défauts ou les avantages, sans même vouloir les examiner. On dit à ce comité, chargé d'une mission de perfectionnement : « J'ai trouvé quelque chose de bon. — Nous n'en voulons pas, nous avons ce qu'il faut: — Mais ce que j'ai trouvé est meilleur! — Le mieux est l'ennemi du bien. — Consentez du moins à savoir de quoi je veux parler. — Cela est inutile. — Comment le savez-vous? — Nous avons ce qu'il faut. — Mais ce que j'ai vaut mieux. — Le mieux est l'ennemi du bien, etc , etc. » On voit le cercle de raisonnement qu'il faut parcourir sans cesse.

Tel est l'effet ordinaire des commissions: elles ne font rien et nuisent à qui veut faire.

FÉTIS.

Nouvelles de Paris.

Il y a lieu de croire que la saison théâtrale dans laquelle nous allons entrer sera des plus brillantes sous le rapport de la musique. Nous avons déjà fait connaître le répertoire et la composition de la troupe du Théâtre-Italien; l'Opéra doit faire aussi ses merveilles, et l'on peut s'en rapporter à l'activité et à l'intelligence de M. Véron pour cela. Voici ce qu'il nous promet d'ici au mois d'avril prochain:

1° Dans quelques jours la première représentation du *Serment*, opéra en deux actes de MM. Scribe et Auber, agréable débauche de talent de deux hommes accoutumés aux succès de tout genre;

2° *Nathalie,* ballet en deux actes, composé par M. Taglioni pour le théâtre de Vienne, et qui a obtenu dans cette ville ainsi qu'à Berlin le plus brillant succès;

3° Un opéra en cinq actes de MM. Scribe et Auber, qui doit être joué avant le 1er janvier prochain, et qui, dit-on, doit offrir des effets neufs et un intérêt puissamment dramatique;

4° Un ballet nouveau en deux actes, dans lequel Mlle Taglioni doit remplir le rôle principal;

5° *Don Juan* de Mozart, traduit en français, monté avec tout le luxe et le développement de moyens qui convient à cette admirable création musicale, et chanté par Levasseur, Nourrit, et par Mmes Damoreau, Dorus et Falcon. Il est facile de comprendre quel effet doit résulter d'un pareil ensemble;

6° Et enfin *Ali-Baba*, opéra en trois actes, par MM. Scribe et Cherubini.

Si l'on considère en outre que *Robert-le-Diable* est encore dans toute sa fraîcheur, et qu'après quarante-sept représentations cet opéra fait des recettes de près de huit mille francs, on peut se faire une idée de l'ère de prospérité qui est destinée à l'administration de l'Opéra, et des plaisirs qui sont promis au public.

— L'ouverture de l'Opéra-Comique au théâtre de la place de la Bourse ne paraît pas pouvoir être faite avant le 1er octobre prochain; on assure même qu'aucune nouveauté n'est disposée pour être donnée alors, et que la nouvelle société compte pour les premiers temps sur l'effet de la rentrée de Martin. Nous comprenons qu'elle ne veuille pas soumettre le même jour au jugement du public et la troupe qu'elle va lui offrir et l'ouvrage qu'elle croit destiné à soutenir son existence: il ne faut pas,

comme dit le proverbe, mettre tous ses œufs dans un panier; mais si l'opéra nouveau n'est pas joué le jour de l'ouverture, il faut qu'il le soit le lendemain. On ne saurait trop faire oublier au public que c'est l'ancien Opéra-Comique qu'on va lui rendre ; c'est le nouveau seul qui pourra obtenir près de lui quelque faveur Du nouveau donc, et le plus tôt possible; après cela du bon, si c'est possible. M. Paul, qui est chargé de l'administration du théâtre, est un homme d'esprit ; il faut qu'il soit aussi homme d'exécution. Il ne faut pas qu'il se souvienne trop de l'ancien adage des coulisses du théâtre Feydeau, qu'*il suffit d'ouvrir les portes de la salle pour que les spectateurs s'y précipitent.* Les temps sont changés, et le public ne va au spectacle que lorsqu'on le force d'entrer.

— Le bruit se soutient toujours de l'existence d'un second théâtre d'Opéra-Comique à la salle Ventadour: on prétend même qu'il ouvrira à la même époque que celui des *Nouveautés.* Les actionnaires de la salle prétendent que M. le ministre du commerce n'avait pas le droit de leur ôter le privilége de l'exploitation de ce genre de spectacle, puisqu'il a figuré au cahier des charges lors de l'acquisition de la salle. Nous avons lu un long mémoire où leurs droits sont exposés; ce n'est point à nous qu'il appartient de juger les moyens qui y sont développés; mais nous croyons que si le privilége exclusif de l'exploitation de l'Opéra-Comique leur est ôté (dans notre opinion, malgré tout ce qu'on a dit à ce sujet, il ne faut point de privilège), il sera bien difficile de refuser le partage et d'anéantir par un coup d'autorité une propriété qui a été acquise sous la garantie du gouvernement précédent.

Au reste, les plus grandes difficultés pour l'organisation d'un second théâtre d'Opéra-Comique ne consistent pas dans l'opposition que M. le ministre des travaux publics peut y mettre : la formation d'une troupe satisfaisante et la modération des frais d'exploitation en offrent de non moins embarrassantes. Nous aurons fort bonne opinion de l'administration qui saura faire disparaître celles-ci.

— Déjà plusieurs chanteurs qui doivent concourir aux représentations du Théâtre-Italien sont arrivés; on cite entre autres Mlle Grisi la jeune, dont la beauté est, dit-on, remarquable. Aux artistes que nous avons fait connaître, il faut ajouter Mme Eckerlin qui vient d'être engagée pour deux mois. Cette cantatrice a obtenu de grands succès en Espagne.

Le premier ouvrage qui sera représenté à l'ouverture du théâtre, qui aura lieu le 2 octobre prochain, est *Mathilde de Shabran;* viendront ensuite et successivement les débuts des nouveaux chanteurs que l'administration offrira cette année à ses habitués, et particulièrement de *Tamburini.*

— C'est avec le plus vif regret que nous annonçons à nos lecteurs qu'ils sont menacés de n'avoir point cette année de concerts du Conservatoire. Des dissidences d'opinions, de vues et d'intérêt, se manifestent parmi les artistes qui composent la société de ces concerts. Serait-il donc vrai que rien n'est durable en France, même dans les choses qui concourent le plus à sa gloire? Quatre années de succès immenses obtenus par le premier orchestre du monde dans l'exécution des symphonies semble l'avoir fatigué, je dirais presque dégoûté! L'amour de l'art ne sait point imposer silence à des mécontentemens particuliers d'amour-propre; on s'irrite, et l'on perd de gaîté de cœur la seule consolation qui reste aux vrais artistes dans le temps malheureux où nous vivons, la culture de l'art pour lui-même. Espérons cependant que les dernières résolutions ne sont pas prises.

Nouvelles étrangères.

LIVOURNE. Un pianiste français, nommé M. *Joseph Fournier*, se trouvant dans cette ville, a voulu essayer ses forces dans la composition d'un opéra italien, et il a écrit une musique nouvelle sur le libretto de Romani, *Francesca di Rimini.* Son heureuse fortune a voulu que l'entrepreneur du théâtre ait consenti à faire représenter son ouvrage, qui a été bien rendu par Mme Persiani, *prima donna*, fille du célèbre chanteur Tacchinardi; par Mme Pisaroni Carrara; par le premier ténor Fabio Forzoni, et par la première basse Dal Riccio. Toutefois la musique a été trouvé faible, sans couleur, et le talent de la Pisaroni a seul soutenu l'opéra pendant quelques représentations. Après *Francesca di Rimini* on a mis en scène le *Temistocle* de Pacini.

— Des lettres de Naples, du 23 août, parlent de la continuation des succès de Mme Malibran dans cette ville. Selon une de ces lettres, elle aurait excité surtout le plus vif enthousiasme dans le rôle de *Desdemona*, au théâtre *Saint-Charles;* nous croyons qu'il y a erreur de plume dans le nom du théâtre, et qu'avant le 23 août elle n'a dû chanter qu'au *Fondo.*

— Mlle Heinefetter est arrivée à Vienne, à la suite d'un voyage d'artiste qu'elle a fait en Allemagne. Elle va chanter le rôle principal dans l'opéra de *Zompa*, de M. Hérold, qui est à l'étude au théâtre de Josephstadt.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VI^e ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 34.

Histoire de la Musique.

Notice d'un manuscrit de la Bibliothèque du Roi.

Si l'histoire de la musique est encore remplie d'incertitude à l'égard de certaines choses et de certaines époques d'un haut intérêt, il en faut attribuer la cause au peu de soin que la plupart des historiens ont mis à consulter les manuscrits qui seuls pouvaient fournir les lumières dont on avait besoin et dissiper tous les doutes. Quelle que soit l'intelligence d'un écrivain, quelle que puisse être la rectitude de son jugement dans l'appréciation des faits, ces qualités ne sauraient lui tenir lieu de documens historiques. Or, en beaucoup de choses, et particulièrement en ce qui concerne la musique du moyen-âge, les faits sont mal connus ou complètement ignorés; j'en ai déjà fourni plus d'une preuve dans les notices que j'ai publiées sur divers manuscrits des bibliothèques de Paris, et j'aurai occasion d'en présenter de nouvelles dans cet article et dans beaucoup d'autres qui le suivront. Puissent ces révélations exciter le zèle du petit nombre de personnes qui se vouent à l'étude de l'histoire de la musique, et les décider à exploiter une mine féconde jusqu'ici négligée!

Le manuscrit dont il s'agit est un grand in-fol. de la Bibliothèque du roi, coté 6812 de l'ancien fonds. Il est supérieurement exécuté sur vélin avec des miniatures et des lettres en or et en couleur. L'écriture est de plusieurs mains; mais les peintures, les ornemens et les lettres en or paraissent avoir été exécutées par le même artiste. Le manuscrit entier renferme 88 feuillets : il contient plusieurs ouvrages. Le premier est une espèce de roman allégorique et satirique intitulé *Fauvel*. Il en existe plusieurs copies à la Bibliothèque du roi, l'une sous le numéro 7975 in-4° de l'ancien fonds, une autre coté 2341 du fonds de Saint-Germain-des-Prés, anciennement 631, et plusieurs autres encore. C'est une satire mordante contre les grands, les gens d'église, les moines, les nonnes, etc. L'auteur y dépeint l'hypocrisie sous la forme d'un cheval fauve, *Fauvel;* ce nom, ainsi que *Faureau*, *fauvelle* de la langue romane, paraît venir de *flavus*, *fulvus*, de couleur jaune tirant sur le roux; toutefois, l'auteur explique ce mot (Fauvel) par *falsum velum* (faux voile). Quoi qu'il en soit, Fauvel, emblème de l'hypocrisie, est partout fort bien accueilli; prêtres, clercs, moines, religieuses, prélats et cardinaux lui font fête; le pape même lui fait beaucoup de caresses. Il y avait de la hardiesse à imaginer de pareilles choses au temps où l'auteur vivait, et l'on ne doit pas s'étonner qu'il ait gardé l'anonyme.

A l'égard de l'époque où l'ouvrage fut écrit, il ne peut y avoir de doute, car on y trouve le passage suivant à la fin du second livre :

> Ici fiuit cest second livre
> Qui fust parfait l'an mil et quatre
> Trois cent et dix sans rien rabattre.

La composition du roman fut donc achevée en 1314; les manuscrits 7971 et 2345 (fonds de Saint-Germain) portent cette date; mais celui dont j'entreprends de donner ici la notice est-il du même temps? Si l'on n'avait égard qu'à l'exécution calligraphique, aux ornemens et surtout à la musique dont il est rempli et dont je parlerai tout à l'heure, on serait tenté de croire qu'il est d'une époque postérieure et qu'il ne date que du règne de Charles V, c'est-à-dire, de 1365 environ; mais cette musique même, que je viens de citer, prouve que sa composition remonte à un temps plus ancien, car vers la fin du premier livre (fol. X, verso), on trouve ces vers :

> Pour Phelippes qui regne ores
> Ei metreiz (mesuré) ce motet onquores.

Vient ensuite le motet (à deux voix) qui commence par ces mots : *O Philippe prælustris Francorum rex,* après quoi le premier livre du roman se termine par ce passage : « Si fenist le premier liure de Fauvel et ce com« mence le segont qui parle de la noblece de son palais, « du conseil que il a, et comment il se vent marier « à fortune, et comment fortune le maria à uainne « gloire. »

Or, les trois derniers rois de France du nom de Philippe furent Philippe-le-Bel, qui mourut le 29 novembre 1314, Philippe-le-Long qui régna depuis le mois de décembre 1316 jusqu'au mois de janvier 1321, et Philippe-de-Valois qui monta sur le trône au mois d'avril 1327 et mourut le 28 août 1350. Les vers et le motet ont été faits évidemment pour l'un d'eux, et la coïncidence de la date du roman avec ces indications peuvent faire penser que le Philippe dont il s'agit est Philippe-le-Bel qui vécut jusque vers la fin de 1314. Toutefois, il se pourrait que ce fût Philippe-le-Long, car à la suite

du roman de Fauvel se trouvent plusieurs *dits* de mestre Geffroi de Paris, parmi lesquels on en remarque un qui est intitulé : *Du roy Phelippe qui ore regne*. Ce *dict* commence ainsi :

Le temps est couru et passez
Que trois roys nous sont trépassez,
Phelippe, Loys et Jehan.

Ces trois rois sont évidemment Philippe-le-Bel, Louis-le-Hutin et Jean, fils posthume de celui-ci, qui ne vécut que huit jours d'après quelques historiens, et vingt selon d'autres. Philippe-le-Long, frère de Louis, succéda à son neveu vers la fin de l'année 1316; c'est donc de lui qu'il est question dans le *dict* de maître Geffroi de Paris, et l'on pourrait affirmer que c'est pour lui qu'a été fait le motet du roman de Fauvel si l'on n'avait égard au temps considérable qui a été nécessaire pour exécuter le manuscrit; en sorte qu'il se peut qu'on y ait travaillé en 1314 sous Philippe-le-Bel, et que les poésies de Geffroi n'aient été écrites que vers 1317, sous Philippe-le-Long.

Quoi qu'il en soit, le même manuscrit fournit la preuve qu'il est antérieur à Philippe-de-Valois, car le volume est terminé par une chronique rimée du même temps, et dont les ornemens sont exécutés par la même main. Elle commence à l'année 1300 et finit en 1316, après la mort de Louis-le-Hutin. Cette chronique aurait sans doute renfermé le récit des règnes de Philippe-le-Long et de Charles IV si le manuscrit avait été écrit au temps de Philippe-de-Valois. Il ne peut donc rester de doute, ce volume précieux est d'une date antérieure au mois de janvier 1321.

On verra par la suite que je n'ai insisté sur la précision de cette date que parce qu'elle intéresse au plus haut degré une des époques les plus importantes de l'histoire de la musique.

Une autre difficulté se présente à l'égard de la forme du roman de *Fauvel*. Tous les manuscrits de cet ouvrage ne contiennent que les vers des deux livres; il n'en est pas de même de celui-ci. A la poésie est mêlée une quantité considérable de musique à voix seule ou à deux parties. Avant l'introduction de l'ouvrage on trouve un feuillet qui paraît être d'une autre écriture et qui commence par ces mots :

« En ce volume sunt contenuz le premier et le secont « liure de Fauuel. Et parmi les 2 liures sunt escripz « et notez les motetz, lais, proses, balades, rondeaux, « respons, antenes, et versez qui sensuiuent.

« Premierement motez a trebles (dessus) et à tenures « (ténors). (Vient ici la liste de vingt-trois motets.)

« Motez à tenures sanz trebles. (Dix motets.)

« Proses et lays. (Vingt-six morceaux à voix seule; « trois seulement sont en français.)

« Rondeaux, balades et refrenz de chançons (refrains « de chansons). (Treize morceaux en français à voix « seule.)

« Alleluyes, antenes (antiennes), respons, ygnes « (hymnes) et verssez. (Cinquante-deux morceaux à « voix seule.) »

Les motets sont en latin, à l'exception de trois : 1° *Fauvel nous a fet présent;* 2° *Se mes desirs fust souhais;* 3° *Bon vin doit-on à lui tirer*. Tous font allusion à quelque passage du poème, ainsi que les proses, antiennes, hymnes, répons et versets également en latin, et les lays, rondeaux, ballades et refrains de chansons qui sont en français. Aucunes de ces pièces n'existent dans les autres manuscrits, et leur absence établit une si grande différence entre eux et celui-ci qu'il ne semble pas qu'ils contiennent le même ouvrage.

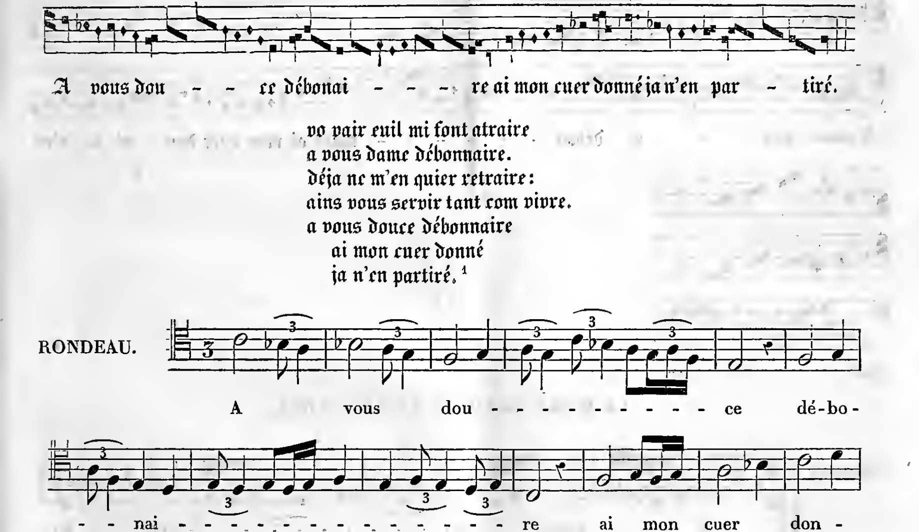
Ces différences ne sont pas les seules qu'on y remarque; car indépendamment des morceaux que je viens de citer et qui ont une forme déterminée, une grande partie du poème est accompagnée de musique pour être chantée, tantôt en variant la mélodie à chaque vers, tantôt n'y ayant qu'une phrase de musique correspondant à un vers et destinée à être répétée pendant trente ou quarante autres. Enfin on trouve de longs passages notés, mêlés de latin et de français, à la manière des épîtres farcies dont on a fait usage dans l'église au moyen-âge. Toutes ces choses si curieuses me fourniront l'occasion de montrer, avec d'autres preuves, que les poëmes et les romans en vers étaient chantés par les troubadours du moyen-âge; je me bornerai dans cet article à faire remarquer que rien de tout cela n'existe dans les autres manuscrits de Fauvel, et qu'il est incontestable que ces manuscrits ne sont qu'un extrait informe de celui-ci. J'entrerai dans de plus grands développemens à ce sujet dans un article suivant.

Quel que soit l'intérêt qui s'attache aux choses dont je viens de parler, sous le rapport de l'histoire de la musique et de la poésie chantée dans le moyen-âge, l'attention des artistes et des savans ne doit pas être absorbée seulement par ces faits curieux; il en est d'autres dans le roman de Fauvel qui ne sont pas moins dignes d'être étudiés, et qui peuvent exciter l'étonnement à cause de l'antiquité de l'ouvrage. Singularité de notation, élégance des ornemens, pureté relative de l'harmonie et recherches dans les combinaisons du contrepoint, toutes choses qu'on avait cru jusqu'ici être de beaucoup postérieures à l'époque où écrivait l'auteur de ce roman, tout s'y trouve, et la découverte est d'au-

tant plus précieuse qu'on ne connaissait pas de monumens de l'art appartenant à ce temps de transition. On verra dans un autre article que c'est à cause de l'importance de ces documens qu'il était nécessaire de fixer d'une manière positive l'époque précise à laquelle ils appartiennent. Je continue la description générale du manuscrit.

Ainsi que je l'ai dit, après le roman de Fauvel, on trouve dans le manuscrit 6812 des poésies indiquées sous le titre de *plusieurs dictz de mestre Geffroi de Paris.* Ces poésies sont en latin et en français, et ne sont point accompagnées de musique. Puis viennent d'autre poésies avec les mélodies notées, parmi lesquelles se trouve un rondeau à voix seule qui, dans un autre endroit, est arrangé en trio. Ces morceaux sont indiqués à la table sous ce titre : *Item balades, rondeaux et diz entés sur refrains de rondeaux, les quielx fist Jehannot Lescurel dont les commencemenz s'ensuivent.* Ce musicien a été inconnu jusqu'à ce jour ; cependant, si l'on en juge par le morceau à trois voix dont je viens de parler, il méritait par son talent de sortir de l'obscurité où il est resté. Je crois que mes lecteurs ne seront pas fâchés de voir ici ce rondeau tel qu'il est noté dans le manuscrit 6812, avec sa traduction en notes modernes. Je le donne d'abord à voix seule et dans sa notation originale ainsi qu'on le trouve dans le manuscrit, fol. 57, avec la traduction que j'en ai faite en notes modernes.

Rondel.

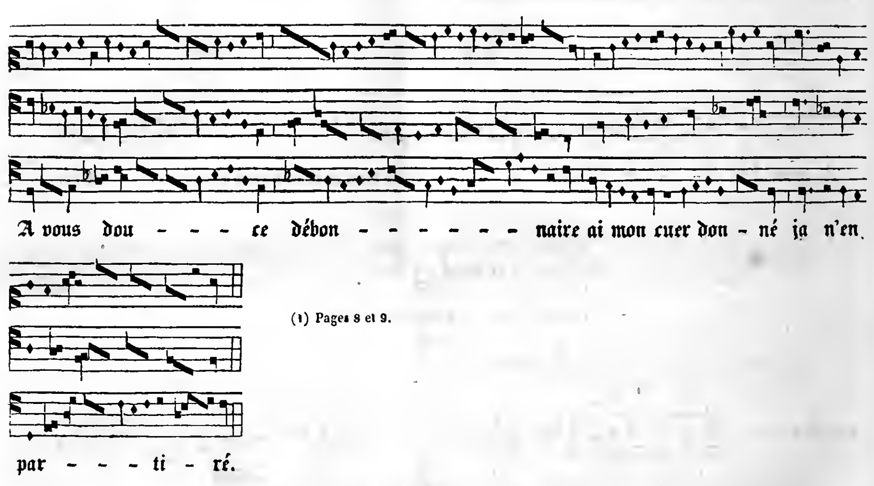


(1) *Traduction.* — Douce et débonnaire, je vous ai donné mon cœur ; jamais je ne le reprendrai.
Vos beaux yeux m'attirent vers vous, dame débonnaire ; déjà je ne songe plus à reprendre ma liberté ; je veux vous servir tant que je vivrai.
Douce et débonnaire, je vous ai donné mon cœur ; jamais je ne le reprendrai.

Deux choses sont particulièrement remarquables dans ce morceau ; la première est la forme rhythmée et gracieuse de la mélodie, et son caractère bien plus déterminé que celui des chansons de troubadours et des trouvères. Supérieure sous ce rapport à la chanson d'Adam de Le Hale que j'ai donnée dans le premier volume de la *Revue Musicale* (1), cette composition l'est encore à d'autres égards, comme on le verra par la suite.

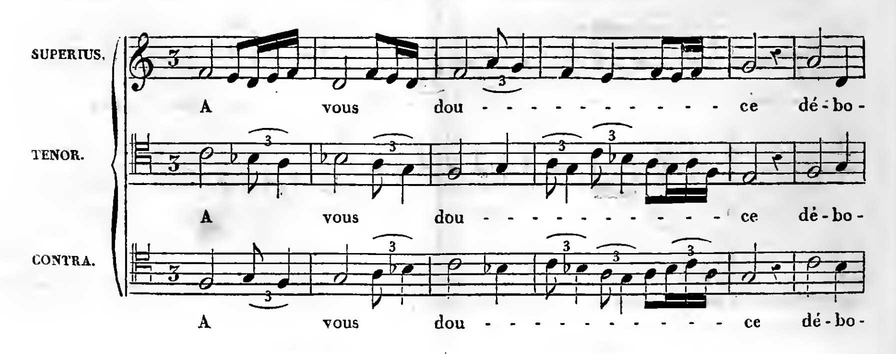
Le second objet digne de remarque dans ce rondeau est la multiplicité des ornemens (*fioritures*) dont il est surchargé ; ornemens qui se trouvent même dans les antres parties du trio, comme on le verra tout à l'heure. Je démontrerai, dans une suite d'articles, que j'ai préparés sur un recueil précieux de chansons des douzième et treizième siècles, que ces ornemens ont été transportés de la musique de l'Orient dans celle de l'Europe au temps des croisades, et que c'est contre l'abus ridicule qu'on en fit dans l'église que les censures des papes et des conciles ont été données, et non contre le contrepoint, ainsi qu'on l'a cru jusqu'ici. Ces ornemens sont d'autant plus remarquables dans le rondeau à trois voix de Jehannot Lescurel, qu'ils font harmonie et sont établis sur des mouvemens réguliers.

MÊME RONDEAU A TROIS PARTIES.



(1) Pages 8 et 9.

LE MÊME RONDEAU A TROIS VOIX.



L'harmonie de ce morceau, à l'exception de rares successions de quintes, d'octaves et d'unissons, est d'une élégance bien remarquable pour le temps où elle a été écrite (1314 à 1321). La découverte de ce morceau me paraît d'autant plus importante qu'elle complète la série de documens qui seuls peuvent remplir l'énorme lacune qu'on remarquait dans l'histoire de la musique depuis le douzième siècle; documens inconnus jusqu'à ce que je les eusse publiés dans la *Revue musicale*, et qui se composent des motets et des chansons à trois voix du trouvère *Adam de Le Hale* (1280), de la musique à deux voix du roman de *Fauvel* (1314), du

rondeau à trois parties de Jehannot Lescurel (même époque), de la messe à quatre parties, des motets et des rondeaux de Guillaume de Machault (1365), et du recueil des compositions à trois voix des maîtres italiens du quatorzième siècle (1360 à 1390), tels que maître Jacopo de Bologne, François Landino, maître Jean de Florence, Gherardello, Nicholo del Proposto, l'abbé Vincenzio d'Imola et plusieurs autres. J'ai trouvé aussi dans un manuscrit de la Bibliothèque royale un morceau à deux voix qui n'est pas en simple diaphonie et qui me semble appartenir à la fin du douzième siècle; je le publierai avec sa traduction, et j'espère démontrer que nous possédons maintenant la filiation des progrès de l'art, sous le rapport de l'harmonie, depuis le dixième siècle jusqu'à nos jours.

Pour achever les observations qui concernent le rondeau de Jehannot Lescurel, je ferai remarquer qu'il montre un progrès considérable depuis Adam de Le Hale, c'est-à-dire depuis 1280 jusqu'en 1320 environ, et qu'il fournit la preuve que l'harmonie n'était pas restée stationnaire en France pendant qu'elle se perfectionnait en Italie. Sous de certains rapports, particulièrement sous celui de la plénitude des accords, ce morceau a même un mérite supérieur à celui de François Landino (1370) que j'ai publié dans le premier volume de la *Revue musicale* (p. 114 et suiv.).

FÉTIS.

(*La suite à un numéro prochain.*)

Nouvelles de Paris.

La première représentation du *Serment* est retardée de quelques jours à l'Opéra par la maladie prolongée de Levasseur. Ce chanteur habile est retenu au lit par une goutte sciatique. On espère cependant qu'il ne tardera point à recouvrer la santé, et que l'administration ne sera point forcée de donner son rôle à une autre basse. Levasseur n'est pas de ces chanteurs qui se peuvent remplacer facilement.

La continuation du succès de *Robert-le-Diable* tient du prodige; à l'encombrement de la salle aux dernières représentations, il semblait qu'on était encore aux premiers jours de cet ouvrage. Le public montre toujours le plus vif enthousiasme pour la musique. Il ne manque rien au triomphe de cette belle composition. Succès éclatant dans la nouveauté, qui ne s'affaiblit point après une année de représentation; universalité de ce succès; rien n'a manqué à M. Meyerbeer. Un tel ouvrage est l'événement capital de la vie d'un artiste, et le classe pour jamais au rang des plus illustres.

M. Meyerbeer est arrivé à Paris depuis quelques jours. On dit qu'il n'y restera que peu de temps et qu'il se dispose à aller en Italie.

— Ainsi que nous l'avions annoncé, et malgré les bruits de coulisses et l'affiche, l'ouverture du théâtre de l'Opéra-Comique n'aura point lieu cette semaine. Vraisemblablement, elle ne pourra pas se faire avant le 29 de ce mois.

— La plus grande activité règne au Théâtre-Italien. Successivement tous les chanteurs célèbres qui doivent faire partie de la troupe chantante se rendent à leur poste. Les répétitions de *Matilde de Shabran* se suivent avec soin, et concurremment on prépare plusieurs autres ouvrages. L'ouverture est fixée invariablement au 12 octobre. Tout annonce que la saison offrira le plus grand intérêt aux amateurs de musique, et qu'elle sera des plus brillantes.

— Le bruit court que Rossini ne se dispose pas encore à revenir à Paris. Des offres lui ont été faites au nom de la commission de l'Opéra pour lui rendre la pension qui lui était assurée sous la condition d'écrire un opéra tous les deux ans pour l'Académie royale de Musique; mais on dit que ces offres ne lui ont pas paru offrir toutes les garanties désirables, et qu'il ne les a point acceptées. La douce oisiveté dans laquelle il passe sa vie a pour lui des charmes; il n'y renoncera pas facilement.

— Le chanteur Pellegrini est mort à Paris le 20 de ce mois.

Nouvelles étrangères.

LONDRES. La saison du théâtre du roi (*King's Theatre*) s'est terminée d'une manière déplorable pour le public, l'entrepreneur, et surtout pour les artistes. La plupart de ceux-ci ont perdu la plus grande partie des sommes qui leur étaient dues par M. Mason. L'opéra allemand, qui a surtout contribué aux recettes productives, n'a pas été mieux traité que l'opéra italien. Mme Schrœder-Devrient, Haitzinger et Pellegrini ont abandonné leur poste en désespoir d'être payés, et le directeur les a remplacés jusqu'au dernier jour par les chanteurs des chœurs. Les chanteurs français et italiens élèvent aussi de vives réclamations contre M. Mason; enfin tout le monde est, dit-on, victime de l'incapacité et de la légèreté de cet entrepreneur.

De son côté celui-ci élève très haut la note de ses

pertes, car il les porte à 21,000 livres sterling. Il a demandé à MM. Chambers, propriétaires du théâtre, une diminution de 6000 livres sterl. sur le loyer de la dernière saison, et une de 3000 livres pour chacune des deux dernières années de son bail. Ces demandes ont été rejetées.

— Un nouvel opéra anglais, intitulé *The Conscript's Sister* (la Sœur du Conscrit), a été représenté à *The Olympic Theatre* avec succès. La musique est, dit-on, agréable, mais on n'en nomme pas l'auteur.

— L'*Harmonicon* continue à insulter Paganini. Il s'égaie sur ce qu'après avoir donné quatre fois de suite sa dernière soirée, le violoniste célèbre a annoncé qu'il cédait aux instances du public et qu'il se ferait encore entendre dans trois autres concerts; le journaliste s'indigne que des dupes remplissent chaque fois la grande salle de Covent-Garden. L'argent de l'Angleterre tient au cœur des rédacteurs de l'*Harmonicon*.

— M. Robert Willis, professeur au collége Caius, a commencé dans le mois d'août un second cours de lecture, à l'institution royale, sur le son, sa propagation et ses propriétés. Dans une de ses premières séances il a fait connaître le résultat des expériences de M. Savart sur les moyens de produire des sons beaucoup plus graves que ceux qu'on considère comme la limite des sons appréciables, et de les rendre sensibles à l'oreille. Ces expériences ont été décrites dans le cahier des *Annales de chimie et de physique* du mois de mai 1832, et le dixième volume de la *Revue musicale* en a donné un extrait. Les objets qui entrent dans le plan de lecture de M. Willis sont les suivans :

1° Nature et propriété du son. — Ses modes de production; intonation, intensité, timbre.

2° Mouvemens vibratoires des cordes; lois de leurs vibrations. — Monocorde. — Comparaison des sons. — Intervalles. — Nœuds et ventres des parties de la corde vibrante. — Trompette marine. — Instrumens à cordes.

3° Vibrations des verges et des plaques.

4° Communications des vibrations dans les corps solides. — Tables d'harmonie des instrumens à cordes.

5° Vibrations de la colonne d'air. — Embouchure. — Nœuds. — Sons harmoniques. — Tuyaux à trous latéraux.

6° Calcul des vibrations. — La syrène. — Instrument appelé lyophone; limites des sons.

7° Vibration des anches. — Eoline, etc. — Tuyaux à anches. — Ching chinois. — Construction et mécanisme de l'orgue.

8° Du larynx.

9° Transmission du son. — Vélocité. — Réflection. — Echo. — Ondes sonores. — Communication des vibrations par l'air. — Communications à la colonne d'air par les cordes et les membranes. — Structure de l'oreille.

— Le jeune pianiste anglais Georges Aspull est mort à Leamington le 20 août, et ses obsèques ont été faites à Nottingham deux jours après. Les choristes de l'église y ont exécuté le chœur de Hummel *Hork! Death!* Né en 1815, ce prodige de précocité excitait déjà l'admiration de ses compatriotes dès l'âge de huit ans par le brillant et le fini de son exécution. Bien que sa main fût trop petite pour embrasser l'étendue de l'octave, il jouait les compositions les plus difficiles de Hummel, de Moschelès et de Kalkbrenner, sans en ralentir les mouvemens et selon l'intention des auteurs. Une maladie de poitrine vient de le conduire au tombeau lorsqu'il entrait à peine dans sa dix-huitième année.

Italie. Mme Pasta est engagée à Venise pour le carnaval prochain. Elle a passé l'été dans sa jolie maison de campagne.

— Après avoir donné de brillans concerts à Marseille, Mlle Bertrand s'est rendue à Gênes, où son beau talent sur la harpe lui a procuré des succès encore plus éclatans. Le marquis Lomellini lui a prêté son palais pour le premier concert qu'elle a donné dans cette ville; mais tel fût l'empressement qu'on mit à aller l'entendre qu'un grand nombre d'amateurs ne put être admis à cette séance musicale. Un second concert a été demandé au théâtre *Carlo-Felice*, et le succès qu'y obtient la virtuose fut un véritable fanatisme. La belle qualité de son qu'elle tire de l'instrument, son énergique exécution, son style passionné et plein d'enthousiasme, toutes ces qualités si rares dans une femme ont exercé sur l'auditoire une influence sympathique. Jamais instrumentiste n'a produit à Gênes une impression si profonde.

— M. Duska, de Prague, a débuté le 21 août au théâtre de la cour, à Vienne, dans le rôle de *Tamino*, de la Flûte enchantée; il y a obtenu un grand succès. Sa voix de ténor est d'une belle qualité, et son chant est rempli d'expression.

Publications élémentaires.

Vingt-quatre Études composées pour le piano et dédiées à S. A. R. madame la princesse d'Orléans, par J. Zimmerman, professeur au Conservatoire et membre de la Légion-d'Honneur. Œuvre 21 : Prix 20 fr. à Paris, chez Launer, éditeur de musique, boulevard Montmartre, 14.

L'enseignement des instrumens et particulièrement

du piano a pris une bonne direction depuis environ vingt-cinq ans. Cramer, le premier, a compris qu'une des causes qui s'opposaient à ce que les élèves fissent des études suffisantes pour acquérir un mécanisme facile, consistait dans la sécheresse des exercices qu'on leur offrait comme élémens de travail. Il est de certains travaux préliminaires relatifs à la position de la main, à la libre articulation des doigts, à l'attaque des notes du clavier et à l'art de tirer un bon son de l'instrument, qu'il faut bien se résoudre à faire; mais ce travail qui est de tous les jours et sur lequel il faut revenir sans cesse, même lorsque le talent est formé, on ne doit pas être continué plus d'une heure chaque jour. Il faut autre chose pour remplir le temps de l'étude; autrefois on jouait beaucoup de sonates et de pièces de différens genres qui sont très utiles pour former le style, mais qui sont peu propres à perfectionner le mécanisme. Cramer a pensé qu'on pouvait faire des études spéciales sur chaque genre de difficultés, en conservant une partie de l'intérêt des pièces de piano et même en leur donnant une forme plus dramatique; le succès des deux suites d'études qu'il a composées dans ce système prouve qu'il ne s'est pas trompé.

Convaincus de l'utilité de cette direction donnée aux études de piano, plusieurs pianistes distingués ont aussi publié des recueils d'études où chacun, en suivant la direction particulière de ses idées, a mis les difficultés qu'il avait spécialement étudiées et vaincues et qui se trouvaient dans la nature de son talent; il est résulté de toutes ces publications un ensemble de documens fort utiles pour l'art de jouer du piano. Ces documens pourront se multiplier encore long-temps avant que le cercle des difficultés soit parcouru, car, ainsi que je viens de le dire, chaque pianiste a dans son jeu et dans la tournure de son esprit des choses qui lui sont particulières. Les études de M Zimmerman fournissent la preuve qu'après les excellentes études qu'on possédait déjà il était possible d'en faire qui fussent aussi dignes de l'approbation des artistes et des gens de goût. On s'attend bien à trouver dans un ouvrage élémentaire d'un professeur si expérimenté, et qui a formé tant de bons élèves au Conservatoire de musique, toutes les qualités didactiques qui sont de la nature des productions de ce genre; mais ce n'est point à ces qualités que se borne le mérite de celle-ci : un intérêt musical très réel s'y fait remarquer, et les formes ne rappellent point les ouvrages du même genre qui avaient été publiés précédemment. Dans chaque étude de M. Zimmerman il y a une pensée principale qui est bien suivie et souvent développée d'une manière savante. L'harmonie est élégante, variée; au milieu des traits et des difficultés, une pensée mélodique se fait souvent remarquer. Il y a aussi beaucoup de variété dans le caractère des différentes études; enfin la gradation y est bien suivie.

Sous le rapport de l'élégance mélodique, je citerai les études 6, 9, 10, 16; pour l'intérêt dramatique, les numeros 12, 13, 21; pour le style brillant, 4, 7, 15, 20, 22; pour la richesse d'harmonie, 2, 5, 11, 23; enfin dans chaque genre le recueil d'études de M. Zimmerman offre des modèles. Je crois pouvoir prédire à cet ouvrage un succès brillant et durable; les professeurs apprécieront l'utilité et le mérite d'un ouvrage fait avec conscience et talent par un de nos artistes les plus recommandables.

Bulletin d'Annonces.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VI^e ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 35.

Condit. de l'Abonnem.		
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le SAMEDI de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 29 SEPTEMBRE 1832.

Division des matières :

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Question importante.

Sur une ordonnance du roi relative aux pensions des professeurs du Conservatoire.

Une ordonnance du roi concernant la création d'une caisse spéciale des pensions des professeurs du Conservatoire après vingt ans de service, et des employés de cette école après trente ans de service et soixante ans d'age, en date du 31 août, a été insérée au Bulletin des lois. Cette ordonnance nous paraît assez importante dans son objet pour mériter un examen sérieux, et nous croyons devoir le faire.

La loi du 16 thermidor an III, en vertu de laquelle le Conservatoire de musique a été établi, a décidé que les professeurs de cette école deviendraient pensionnaires de l'État après vingt ans de professorat. Au mépris de cette loi, le Conservatoire fut fermé en 1815 par une simple ordonnance du roi, ordonnance nulle de plein droit et contre laquelle la voix d'un homme courageux eût dû s'élever.

Quoi qu'il en soit, l'impossibilité de se passer d'une école spéciale de musique se fit bientôt sentir, et l'ombre d'un Conservatoire reparut sous le nom *d'école royale de chant et de déclamation.* C'était la restauration de l'ancien établissement qui était dans les attributions de de l'intendance des menus-plaisirs avant la révolution de 1789. Par cette combinaison, le Conservatoire se trouva par le fait avoir passé du ministère de l'intérieur dans celui de la maison du roi. L'école royale fut considérée comme une annexe de l'Opéra, et les caisses des pensions des deux établissemens furent réunies en une seule par une ordonnance particulière. Cette ordonnance n'est connue que par tradition; elle n'a point été contresignée par un ministre, n'a point été insérée au Bulletin des lois et ne s'est point retrouvée depuis lors. Le service de cette caisse était alors assuré par des rentes sur l'état qui lui avaient été données par Napoléon, qui étaient sa propriété inviolable, et qui devaient s'accroitre du produit des retenues exercées sur les appointemens des artistes.

Or, voici ce qui arriva. Le ministre de la maison du roi n'était point responsable, il ne rendait point compte aux Chambres de sa gestion financière, et ses opérations n'étaient soumises à aucune sorte de contrôle. Profitant du pouvoir illimité qui lui était laissé, M. de Lauriston, nommé ministre en 1820, vendit les rentes de l'Opéra pour couvrir le déficit résultant de l'insuffisance des recettes et de la subvention pour les dépenses; la caisse des retenues ne fut pas plus respectée; et quand vint la révolution de juillet 1830, quand l'Opéra et le Conservatoire rentrèrent dans les attributions du ministre de l'intérieur, quand enfin il fallut que les comptes fussent réguliers, il se trouva que le service des pensions n'avait point de base, et les embarras dans lesquels la commission de l'Opéra fut engagée fit sentir la nécessité de régulariser ce service, et de corriger des abus qui s'étaient introduits dans les classemens qui avaient été faits précédemment. La caisse de l'Opéra, déja surchargée de ses propres pensions, ne pouvait fournir le paiement de celles du Conservatoire. On prit le parti de séparer deux choses qui n'avaient point été réunies légalement, et M. le ministre des travaux publics et du commerce, qui avait reçu dans ses attributions les théâtres et le Conservatoire, fit proposer aux professeurs et aux employés de cette école de prendre eux-mêmes l'initiative de la formation d'une caisse de pension par des retenues, offrant le secours du gouvernement pour un premier capital destiné à faire préalablement le service des pensions existantes. Cette insinuation, qui n'était point officielle, était accompagnée d'un exposé des droits et de la situation des professeurs. Un avis du conseil d'État était joint aux pièces, et de cet

avis résultait que la loi du 16 thermidor est tombée en désuétude. Mais cet avis est évidemment une erreur; car une loi ne tombe en désuétude que lorsqu'un long espace de temps s'écoule sans qu'elle soit appliquée. Or, quatre pensions ont été liquidées au trésor en vertu de la loi dont il s'agit dans le courant de l'année 1814. A la vérité, une ordonnance du roi, rendue postérieurement, a fixé un autre mode de liquidation; mais, ainsi que nous l'avons dit, cette ordonnance était nulle de plein droit, et les retenues qu'on a exercées en vertu d'elle sur les traitemens des professeurs ne l'ont été qu'arbitrairement (1).

C'est d'après ces considérations et l'avis des jurisconsultes qui ont été consultés que les professeurs du Conservatoire se sont refusés à concourir à la formation de la nouvelle caisse de pensions qui leur était proposée; leurs droits leur ont paru sufisamment établis par la loi du 16 thermidor. En vain leur a-t-on opposé les diverses lois et les décrets qui ont été faits à l'égard des pensionnaires de l'État, et qui exigent des conditions particulières telles que trente ans de service et soixante ans d'âge; ils ont toujours soutenu que la loi spéciale qui les concerne les mettait en dehors de ces lois postérieures et du droit commun.

Tel était l'état de la question au moment où vient d'être rendue l'ordonnance du mois d'août dernier, portant création d'une caisse spéciale des pensions des professeurs et des employés du Conservatoire, et qui détermine les conditions auxquelles ces pensions seront obtenues. Ces conditions sont de telle nature que nous avons été obligés de relire plusieurs fois l'ordonnance pour croire à son existence; rien de plus funeste aux intérêts de l'art et des artistes n'a jamais été imaginé. L'espace nous manque pour analyser cette fatale conception dans ce numéro; nous consacrerons à cet objet une partie de notre numéro prochain, et nous démontrerons d'une manière inattaquable que le considérant tombe à faux, que l'ordonnance est illégale et que son exécution est une spoliation véritable.

Avant de nous livrer à l'examen des articles de l'ordonnance du 31 août, nous devons démontrer que tous ces articles présentassent-ils les mêmes avantages que ceux de la loi du 16 thermidor an III, il ne serait pas moins important pour les professeurs du Conservatoire de décliner la légalité de l'ordonnance. En effet, cette importance est plus grande qu'on ne pourrait le penser. Les caisses particulières de pensions se forment d'ordinaire par des dotations et des retenues sur les appointemens. D'une part, la loi du 16 thermidor, en assurant les pensions des professeurs du Conservatoire, n'a point imposé la condition des retenues qui n'ont été exercées que depuis la promulgation de l'ordonnance par laquelle on a réuni la caisse des pensions de l'école royale de musique à celle de l'Opéra.

D'un autre côté, l'expérience à démontré qu'à toutes les époques les dépôts des caisses particulières ont été violés par les gouvernemens dans des besoins pressans. Sous l'empire, sous la restauration, sous l'administration de M. de Villèle, à l'Opéra sous M. de Lauriston, à l'Opéra-Comique sous le duc d'Aumont, à l'École royale de musique sous les diverses autorités qui se sont succédées, il en a été de même : les dotations, les dépôts, les produits des retenues, tout a été dissipé. Certes, nous sommes convaincus que l'administration actuelle ne permettra pas ces désordres; mais elle aura des successeurs qui ne seront peut-être pas si scrupuleux. Le fonds des pensions du trésor est à l'abri de tout événement de ce genre; il est voté chaque année par les Chambres; c'est lui que la loi du 16 thermidor a chargé d'acquitter les pensions des professeurs du Conservatoire; c'est à cette loi que ces professeurs doivent s'attacher. La question ne paraît pas avoir été assez approfondie avec la rédaction de l'ordonnance nouvelle; nous nous plaisons à croire que les motifs exposés ci-dessus auraient fait quelque impression sur l'esprit de la commission de l'Opéra et sur M. le ministre du commerce et des travaux publics, s'ils eussent été convenablement présentés à leurs réfléxions.

Afin d'éclairer davantage MM. les professeurs du Conservatoire sur la nature de leurs droits, nous croyons devoir reproduire ici les articles de la loi du 16 thermidor relatifs à leurs pensions, et donner le texte de la nouvelle ordonnance :

Article XIII *de la loi du* 16 *thermidor an* 3.

« Les dépenses d'administration et d'entretien du « Conservatoire sont réglées et ordonnancées par le « pouvoir exécutif, d'après les états fournis par l'ad- « ministration du Conservatoire : ces dépenses sont « acquittées par le trésor public.

Art. XIV.

« Après vingt années de service, les membres du « Conservatoire central de musique ont, pour retraite, « la moitié de leurs appointemens; après cette époque, « chaque année de service augmente cette retraite d'un « vingtième desdits appointemens. »

(1) Nous avons dit précédemment que cette ordonnance n'a aucun caractère d'authenticité.

Ordonnance du roi portant création d'une caisse spéciale de retraite pour le Conservatoire royal de musique.

A Neuilly, le 31 août 1832.

Louis-Philippe, roi des Français, à tous présens et à venir, salut.

Sur le rapport de notre ministre secrétaire d'état au département du commerce et des travaux publics;

Vu la loi du 16 thermidor an III, portant établissement d'un Conservatoire de musique à Paris;

Considérant que, dès l'organisation du Conservatoire, le gouvernement avait reconnu la nécessité d'assurer une retraite aux artistes qui y sont attachés, mais que les dispositions de la loi susdatée qui avaient pour objet de régler les pensions auxquelles ils pourraient avoir droit n'ont plus d'application depuis le décret du 13 septembre 1806 (1);

Notre Conseil d'état entendu,

Nous avons ordonné et ordonnons ce qui suit:

Titre Ier. — *Création de la caisse spéciale.*

Art. Ier. Il est créé pour le Conservatoire royal de musique une caisse particulière, destinée au paiement des pensions de retraite qui seront à l'avenir accordées aux directeurs, professeurs et employés de cet établissement.

2. Les revenus de la caisse se composeront:

1° Du produit d'une retenue de cinq pour cent opérée sur tous les traitemens, gratifications, indemnités et émolumens accordés au directeur, aux professeurs et aux employés du Conservatoire;

2° Du montant du premier mois d'appointemens de tout artiste ou employé nouvellement nommé;

3° Du montant, pendant le premier mois, de la portion dont les traitemens pourront être augmentés;

4° Du montant des retenues de traitement pour congé ou autrement, pourvu qu'il n'excède pas dans l'année un mois de traitement;

5° De la recette de concerts ou exercices publics qui seraient donnés par les professeurs et élèves du Conservatoire, déduction faite des frais.

3. Ces recettes seront versées à la caisse des dépôts et consignations, chargée du paiement des pensions. La liquidation de ces pensions aura lieu dans les mêmes formes que pour les administrations dépendantes du ministère du commerce et des travaux publics.

Titre II. — *Conditions d'admission et fixation de la pension.*

4. Les services du directeur, des professeurs et des employés, ne seront comptés, pour donner droit à une pension de retraite, qu'à partir de l'âge de vingt ans accomplis.

5. Ne pourront être admis les années de surnumérariat ou de service non rétribué, ni le temps des congés emportant suspension de traitement, ni les services rendus jusqu'au moment d'une démission volontaire ou d'une révocation.

6. La quotité de la pension du directeur, des professeurs et employés, sera déterminée d'après la moyenne des appointemens fixes dont ils auront joui pendant les quatre dernières années de leur activité. Les indemnités et les gratifications ne seront pas comptées dans cette évaluation.

7. Les directeurs et les professeurs qui seront dûment autorisés à cesser leurs fonctions après vingt ans révolus de services effectifs au Conservatoire de musique, auront droit à une pension sur la caisse spéciale de cet établissement.

Cette pension sera du tiers du traitement fixe pour vingt ans de services, et s'accroîtra d'un soixantième dudit traitement par chaque année de service au-delà de vingt ans, sans pouvoir excéder la moitié du traitement.

8. Néanmoins le directeur et les professeurs qui compteront quinze ans révolus de services effectifs dans l'établissement auront droit à pension, s'ils sont mis à la réforme, soit pour cause d'infirmités graves dûment constatées, soit par suite de la suppression de leur emploi: dans ce cas, la pension ne sera payée qu'à partir de l'âge de quarante ans révolus, et sera, pour chaque année de services, d'un soixantième du taux moyen du traitement des quatre dernières années d'activité.

9. Les employés du Conservatoire de musique n'auront droit à pension qu'après trente ans révolus de services effectifs salariés par l'État et soixante ans d'âge; moitié au moins de ces services devront avoir été rendus dans cet établissement.

La pension sera du tiers du taux moyen des quatre dernières années de leur traitement fixe.

Néanmoins, en cas d'infirmités graves dûment constatées ou de suppression d'emploi, il pourra être accordé une pension aux employés qui compteraient vingt-cinq ans de services et cinquante ans d'âge. La pension sera

(1) Il y a de l'inexactitude dans cette partie du considérant; jamais le décret du 13 septembre 1806 n'a été appliqué à la liquidation des pensions du Conservatoire; il ne pouvait pas l'être, car ce décret fait exception des pensions pour lesquelles il a été fait des lois spéciales. Les dernières pensions du Conservatoire, liquidées sur le trésor en 1814, l'ont été conformément à la loi du 16 thermidor an III.

liquidée dans la proportion établie au paragraphe précédent.

10. Aucune pension ne pourra excéder la moitié de la moyenne du traitement d'activité durant les quatre dernières années.

11. Les liquidations seront établies sur le nombre effectif des années, mois et jours de service.

12. Les directeur, professeurs et employés réformés pour une des causes exprimées aux articles 8 et 9 de la présente ordonnance après cinq ans révolus de services effectifs, et sans avoir droit à pension, recevront, à titre d'indemnité une fois payée, six mois de leur traitement annuel; mais il ne pourront prétendre en aucun cas au remboursement des retenues qu'ils auront subies (1).

TITRE III. — *Secours aux veuves.*

13. Lorsqu'un directeur, professeur ou employé, décédera en activité de service, ayant acquis droit à pension, sa veuve pourra obtenir, à titre de secours, un tiers de la pension qui aurait été accordée à son mari, s'il eût été admis à la retraite.

Il n'y aura pas lieu à ce secours,

1° Si la veuve est âgée de moins de trente ans et sans enfans;

2° Si elle est mariée depuis moins de cinq ans;

3° Si elle est en état de séparation de corps;

4° Enfin si elle ne prouve pas qu'elle n'a pas de moyens d'existence équivalens à la pension de son mari.

14. Les dispositions de l'article précédent seront applicables aux veuves des directeur, professeurs et employés qui décéderont, jouissant d'une pension de retraite fixée et liquidée en exécution du présent réglement.

15. Il ne pourra être liquidé de nouvelles pensions sur la caisse du Conservatoire de musique qu'après qu'il aura été constaté que cette caisse présente les moyens suffisans pour les acquitter.

16. Notre ministre secrétaire d'état au département du commerce et des travaux publics est chargé de l'exécution de la présente ordonnance, qui sera insérée au Bulletin des lois.

Signé LOUIS-PHILIPPE.

Par le roi: *le pair de France, ministre secrétaire d'état au département du commerce et des travaux publics,*

Signé Cte D'ARGOUT.

(1) Tout l'ensemble des articles des deux premiers titres de cette ordonnance est attentatoire aux droits acquis; il est de l'intérêt et peut-être du devoir des professeurs de faire entendre leurs réclamations contre un pareil acte du pouvoir.

Littérature musicale.

1° *Unentbehrliches Hilfsbuch beim Orgelbau* (Companion indispensable pour la facture de l'orgue, etc.; par M. J. C. Reichmeister, organiste à Menselwitz). Leipsick, A. Fest, 1832, in-8° de 77 pages.

2° *Anleitung die Orgel rein und richtig stimmen zu lernen und in guter Stimmung zu erhalten* (Instructions pour apprendre à accorder l'orgue avec justesse et correction, etc.; par M. J. T. Lehmann.) Leipsick, Breitkopf et Hærtel (sans date, 1832), 31 pages in-8°.

De ces deux ouvrages, le premier mérite surtout quelque attention, parce que, dans un volume fort mince, il renferme des choses fort utiles pour les constructeurs d'orgues. A la vérité, la plupart de ces choses ne sont pas neuves et se trouvent dans d'autres livres plus étendus, particulièrement dans celui de Schlimbach, qui a pour titre: *Ueber die Structur, Erhaltung, Stimmung und Prufung der Orgel* (sur la structure, la conservation, l'accord et l'examen de l'orgue); mais, ainsi que nous venons de le dire, l'ouvrage de M. Reichmeister a le mérite de rassembler dans le plus petit espace possible les notions les plus indispensables à ceux qui font construire ou réparer un orgue.

M. Reichmeister a divisé sa brochure en cinq paragraphes principaux qui sont: 1° choix d'un constructeur d'orgue habile et consciencieux; 2° détermination du volume et de la force de l'orgue en raison de la grandeur et de la forme de l'église; 3° choix d'un emplacement convenable pour l'instrument; 4° nécessité de se concerter avec le facteur pour la disposition de l'orgue; 5° rédaction définitive des conventions à faire pour toutes les parties de l'orgue et pour les matériaux qui doivent y être employés. Ces divisions principales sont suivies d'une description des jeux d'orgues les plus usités, et des dispositions de quelques-uns des instrumens les plus renommés en Allemagne.

M. Reichmeister se montre sévère sur les qualités qu'il exige dans le facteur d'orgues et sur les conditions qu'il veut qu'on lui impose; mais on ne saurait l'être trop, car il arrive souvent que des sommes considérables employées à la construction d'un orgue sont perdues par les mauvaises dispositions du facteur. C'est ainsi qu'on a vu établir il y a quelques années un orgue neuf dans la chapelle du roi et qu'on a été contraint de changer cet instrument à cause de ses défauts.

Il serait bien utile que les facteurs d'orgues français prissent connaissance de l'ouvrage de M. Reichmeister ou de quelque autre du même genre, afin de réformer leurs habitudes sur la combinaison des jeux de ces instrumens; ils finiraient peut-être par comprendre que la

multitude de jeux d'anche forts et durs qu'ils mettent dans leurs instrumens est une barbarie qu'il est temps de faire disparaître. Dans les orgues les plus considérables de l'Allemagne, les jeux de fond et de mutation dominent; les jeux d'anche qui s'y trouvent sont presque tous des jeux de récit, tels que le hautbois, le basson et la voix humaine. Ces orgues sont majestueux, harmonieux et doux à l'oreille, tandis que les orgues de France, à l'exception des beaux instrumens construits par Erard et de ceux que M. Abbey fabrique maintenant, sont tous bruyans et désagréables par l'abus qu'on y fait des trompettes et des bombardes.

L'instruction de M. Lehmann pour l'accord de l'orgue est un manuel à l'usage des organistes qui n'ont pas de facteur d'orgue à leur portée pour entretenir l'accord de leur instrument, ou qui ont besoin de corriger les accidens qui surviennent à la soufflerie, au jeu des registres, aux ressorts du clavier, etc. C'est une partie fort délicate de leur art, et qu'un petit nombre d'entre eux connaît bien. Beaucoup d'organistes ont la manie de toucher à leur orgue sans en bien connaître le mécanisme; ils y causent des dommages qui exigent ensuite de grandes réparations. Il n'en faut pas conclure qu'ils ne devraient jamais y porter la main, car il arrive souvent qu'un ressort se relâche, en sorte que la note tombe et qu'il devient impossible de la faire parler; ou qu'une note *corne*, ou qu'un registre ne joue plus, et mille autres accidens auxquels il faut porter un prompt remède ous peine de ne pouvoir faire le service de l'église. Si l'organiste n'est point en état de juger avec promptitude de la cause du mal et d'y porter remède, il est contraint de renoncer à jouer de l'instrument jusqu'à ce qu'un facteur ait réparé le dommage, ce qui est toujours difficile dans les petites villes.

La brochure de M. Lehmann peut donc être utile aux organistes, soit pour apprendre à corriger les défauts dont je viens de parler, soit pour accorder en détail les différens jeux de l'orgue. Il serait à désirer qu'on traduisît de l'allemand ce petit ouvrage et celui de M. Reichmeister; les organistes et les facteurs français y puiseraient des instructions utiles.

M. A. André, maître de chapelle du grand duc de Hesse et l'un des musiciens les plus distingués de l'Allemagne, vient de livrer au public le premier volume d'un ouvrage fort important et très étendu sur l'art musical considéré dans tout son ensemble; ouvrage qui est le froit de longues études et d'un travail assidu. Il a pour titre : *Lehrbush der Tonsetzkunt* (Cours de la science musicale). Ce livre sera divisé en six volumes grand in-8°. Le premier volume a paru à la fin de juillet à Offenbach, au magasin de musique de M. Jean André. Il est relatif à la science de l'harmonie et contient une instruction sur la construction des accords, leur emploi à deux, trois, quatre et un plus grand nombre de parties, les règles de la modulation dans les tons majeurs et mineurs, une instruction sur l'ancienne tonalité, la mélodie et l'harmonie des chorals, le tout accompagné de nombreux exemples. Ce premier volume renferme XVI et 380 pages avec des tableaux, 30 planches de musique. L'exécution typographique est fort belle.

Le second volume renfermera la science du contrepoint simple et double, de l'imitation canonique et de la fugue. Le troisième est destiné à la mélodie, aux règles de ses formes périodiques, à ses diverses espèces de rhythmes, et à la métrique de la poésie. Le quatrième volume traitera de la musique instrumentale et de ses différentes espèces, Le cinquième relatif à la composition du chant et de ses diverses formes; enfin le sixième traitera du style et de la forme des divers genres de musique, de l'emploi des voix et des instrumens, et des effets applicables à l'église, au théâtre et à la musique libre.

Nous donnerons l'analyse de chacun des volumes de cet important ouvrage à mesure qu'ils paraîtront; l'un de nos plus prochains numéros renfermera celle du premier volume.

— Un des savans dont s'honore la France, M. le baron de Prony, membre de l'Académie des sciences, a publié récemment un ouvrage d'un genre neuf et du plus grand intérêt pour les personnes qui s'occupent sérieusement de la théorie de la musique. Cet ouvrage a pour titre *Instruction élémentaire sur les moyens de calculer les intervalles musicaux, en prenant pour unités ou termes de comparaison, soit l'octave, soit le douzième d'octave, et en se servant de tables qui rendent ce calcul extrêmement prompt et facile* (1). On trouve en outre dans ce volume des formules analytiques pour calculer le logarithme acoustique d'un nombre donné et réciproquement; des progressions harmoniques; d'autres formules relatives à l'acoustique musicale, avec des applications aux instrumens de musique; la détermination du son fixe, etc. L'intelligence des trois premiers paragraphes de l'instruction de M. de Prony n'exige que la connaissance des premières régles de l'arithmétique.

(1) Paris, 1832, imprimerie de Firmin Didot, rue Jacob, n° 24. Un vol. in-4° de 107 pages, avec deux tables de logarithmes acoustiques.

Ces paragraphes traitent 1° des *inconvéniens du mode ordinaire de représentation des intervalles musicaux et des avantages de celui qui est l'objet de l'instruction;* 2° de *l'usage des tables de logarithmes acoustiques;* 3° *des diverses applications des règles de calcul données dans le second paragraphe.* Les IV^e et V^e paragraphes sont écrits pour ceux qui possèdent les élémens du calcul algébrique; on y trouve les formules relatives à la construction des tables de logarithmes acoustiques, aux progressions harmoniques, etc.

Dans un de nos prochains numéros, nous ferons l'analyse de l'ouvrage intéressant dont nous venons de donner un aperçu.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Ouverture au théâtre de la place de la Bourse. — LE MAÇON. LES VOITURES VERSÉES.

Organiser de nouveau un Opéra-Comique après tant de désastres subis par ce spectacle, faire cette entreprise après avoir perdu quelques-uns des meilleurs acteurs qui restaient d'une troupe déjà fort affaiblie, et dans un temps où le public n'accorde plus de faveur à l'Opéra-Comique; la faire dans une salle peu favorisée jusqu'ici par la fortune malgré sa position avantageuse, sans matériel, sans répertoire, et lorsque les auteurs découragés n'ont point préparé les ressources et les chances de quelque pièce nouvelle d'une certaine importance; certes, c'est de la hardiesse ou c'est une concession à d'impérieuses nécessités! Ce dernier motif est le plus réel. Oui, c'est une nécessité impérieuse plutôt que l'espoir d'un avenir heureux qui vient de porter quelques-uns des anciens acteurs de l'Opéra-Comique à former une société nouvelle. Acquises par de longs travaux et par des transactions consenties de bonne foi sous le gouvernement de la restauration, les pensions de ces artistes étaient la ressource de leur vieillesse; mais ces pensions ne se paient que sur la subvention accordée par les Chambres, et il n'y a de subvention que pour l'Opéra-Comique actif, c'est-à-dire l'Opéra-Comique qui donne des représentations. De se confier à l'imprudence d'un entrepreneur qui, pour la cinquième ou sixième fois peut-être, préparera dans la brillante et vaste salle Ventadour une nouvelle faillite et de nouvelles catastrophes, il n'y a pas moyen. Formons donc une société, disent les pensionnaires; formons-la dans l'espoir de jouir seulement aujourd'hui de nos pensions et de goûter un avenir meilleur. Ayons peu de frais, peu de magnificence, une petite salle dont le loyer ne soit pas cher, des choristes et un orchestre peu nombreux; évitons de donner de grands ouvrages qui exigeraient des dépenses considérables de décorations et de costumes. Il faudra bien que les recettes suffisent à payer les employés et le matériel; nous vivrons de la subvention et nous ne partagerons de bénéfices que lorsqu'il y en aura.

Il y a quelque chose de pénible dans ce dévoûment à une sorte de fatalité, et je serais tenté de dire que le public doit sa protection à d'honnêtes gens qui se sacrifient ainsi, si je ne savais que le public ne protége personne en matière de plaisir, et que dans son être collectif il est le plus égoïste de tous les êtres. C'est pour s'amuser qu'il va au spectacle, et non pour faire une bonne action. Amusez-le donc, sinon, n'espérez rien de lui. Mais pour l'amuser il faut de bonnes pièces ou du moins des pièces qui aient de l'effet, de la musique piquante, de bons acteurs et des chanteurs de talent, enfin du luxe, de la fraîcheur et tout ce qui s'ensuit: vous voyez le cercle vicieux.

N'allons pas imaginer toutefois qu'il n'y a point de ressources; si le point de départ est faible, il faut améliorer sans cesse: tous les artistes doivent y concourir. Les talens individuels sont rares, on ne peut le nier; Eh bien! en attendant qu'ils se multiplient, il faut chercher l'effet dans l'ensemble. On a trop ignoré jusqu'ici, à l'Opéra-Comique, ce qu'il y a de puissance et d'effet dans un parfait accord des acteurs, des chœurs et de l'orchestre. Les uns faisaient consister leur mérite à chanter un rondeau, une romance, à débiter une tirade, et se donnaient rarement la peine de donner leur voix dans un morceau d'ensemble ou sans écouter l'interlocuteur; les autres, n'écoutant pas l'orchestre, allaient chacun de leur côté sans s'inquiéter de l'accord ni de la mesure; on regardait dans la salle; on causait presque avec les spectateurs. Il est temps de changer tout cela. Il faut qu'une pensée dominante, celle d'un effet collectif aussi parfait que possible, dirige maintenant les acteurs, les choristes et les symphonistes de l'Opéra-Comique. Le répertoire est ancien et fatigué; il faut le rajeunir et le renouveler sans cesse. L'aspect de l'activité ramènera les auteurs, en créera de nouveaux, et la prospérité de l'Opéra-Comique pourra se retrouver.

La représentation d'ouverture se ressentait de la précipitation; un délai était fixé; il fallait ouvrir ou perdre le privilége; les répétitions les plus indispensables avaient eu à peine le temps d'être faites: bien des choses au-

raient eu besoin d'être mieux sues, plus finies, surtout dans *le Maçon;* mais enfin la pièce est arrivée à la fin sans encombre. Vizentini rentrait dans cette pièce : c'est un bon comédien qui a le privilége de faire rire, et son retour n'est pas sans intérêt pour l'Opéra-Comique. Il a joué d'une manière plaisante le rôle du serrurier; Mme Rifaut, qui n'a paru sur aucun théâtre, a débuté par le personnage de la mariée. Cette jeune actrice ne manque pas d'intelligence de la scène, mais son intonation est pire que douteuse, et malheureusement ce n'est pas trop bas qu'elle chante. Mme Clara (Irma) est fort agréable; elle a du charme dans la voix, de la facilité, du goût; avec du travail et de bons conseils elle aura de l'avenir. Son émotion gênait un peu l'émission pure de ses sons; mais à cette représentation tout le monde était ému : c'était comme le début de toute la troupe.

La curiosité était toute pour Martin ce soir-là : c'est en effet quelque chose de bien extraordinaire qu'un chanteur de soixante-sept ou huit ans qui a conservé la faculté de produire des sons doux et moelleux, et d'articuler des traits avec souplesse et légèreté. L'organe vocal proprement dit, le larynx a perdu de sa sonorité, mais il y a encore du charme dans les organes modificateurs du son. La voix appelée *de poitrine* manque de force, mais la voix *surlaryngienne* ou de tête est encore agréable. Dans l'introduction des *Voitures versées* on a pu craindre que la tâche qu'il avait entreprise ne fût au-dessus de ses forces; mais dans son air, *Apollon toujours préside,* etc., il a trouvé encore assez de moyens en lui-même pour exciter de vifs applaudissemens, et pour causer l'étonnement des personnes qui se souviennent que les premiers essais de ce chanteur sur la scène datent de 1782. Toutes les parties de son rôle n'ont pas été également satisfaisantes, mais les variations de l'air *au clair de la lune* lui ont encore offert l'occasion de produire beaucoup d'effet. Le nombre des chanteurs qui ont conservé la faculté de chanter ainsi dans un âge si avancé est bien peu considérable.

Il me reste à parler du plaisir et de l'étonnement que Mme Ponchard a fait naître par la manière dont elle a chanté le rôle de Mme de Melval. J'ai dit à plusieurs reprises dans la *Revue musicale* qu'elle a beaucoup de talent; mais ce talent n'était point en dehors et ne se faisait point apprécier du public de Paris. Après la dissolution de l'ancienne société du théâtre Feydeau, Mme Ponchard fut engagée au théâtre de Rouen; là elle obtint les succès auxquels elle pouvait prétendre; la confiance lui revint; elle travailla sans relâche et perfectionna ce talent qui avait été méconnu dans la capitale. Redevenue libre après trois ans, elle a étudié de nouveau, a perfectionné sa mise de voix, la qualité de ses sons, la légèreté de sa vocalisation et enfin est parvenue au degré d'habileté qui lui a valu son triomphe de lundi dernier. Belle manière de phraser, bon goût dans le choix des fioritures, élégance dans l'exécution, tout s'est trouvé réuni dans l'air difficile du premier acte, et le public lui en a marqué sa satisfaction par trois salves d'applaudissemens. Il n'y a plus maintenant pour Mme Ponchard qu'une carrière agréable à parcourir. Il n'y a que le vrai talent qui résiste aux dédains du public, qui parvient à les vaincre et qui les change en triomphe.

Les représentations qui ont suivi l'ouverture du théâtre ont donné plus de fermeté, plus d'ensemble à l'exécution. *La Dame blanche*, *Pigaros et Diego*, *Jean de Paris* ont reparu et ont été bien rendus. La scène est trop petite pour de grands ouvrages tels que *la Dame blanche;* il y a encombrement.

— La première représentation de l'opéra de MM. Scribe et Auber, intitulé *le Serment ou les Faux-Monnayeurs,* qui devait avoir lieu hier à l'Académie royale de musique, est remise à lundi prochain.

— La troupe chantante du théâtre Italien est maintenant complète : Tamburini et Mlle Grisi (Judith) sont arrivés de Londres il y a quelques jours. L'ouverture du théâtre aura lieu mardi prochain 2 octobre par *Matilde de Shabran.* Les principaux rôles seront chantés par Rubini, Mmes Boccabadati, Santini et Berrettoni. Une avide curiosité se manifeste déjà parmi les amateurs de musique pour les représentations de cette saison. Après *Matilde* on aura les débuts de Tamburini et de madame Eckerlin dans la *Cenerentola.*

— Les cours du Conservatoire de musique ouvriront lundi prochain.

— Les négociations qui avaient été entamées pour l'organisation de la musique du roi sont restées sans résultat. Le roi ne voulait donner que quarante mille francs pour toute la dépense annuelle; M. Paer a fait observer que le plus petit prince d'Allemagne dépense chaque année cent mille francs pour cet objet, et qu'il valait mieux qu'il n'y eût pas de musique à la cour que d'en avoir une misérable comme on pourrait la faire avec *quarante mille francs :* il a été résolu qu'il n'y en aurait pas.

Nouvelles étrangères.

Rome. — Le 9 septembre, l'ouverture du théâtre *Valle* a eu lieu par l'opéra *il Disertore Svizzero,* com-

posé expressément par le maestro *Lauro Rossi*, élève du collége royal de musique de Naples, et en particulier de Zingarelli. Ce musicien est âgé de 22 ans; il a déjà écrit quatre ouvrages pour les théâtres de Naples, entre autres pour le théâtre *Nuovo*. Celui-ci a été reçu favorablement du public; on y a remarqué l'ouverture, d'un style élégant et d'une instrumentation brillante; un duo chanté par la prima donna *del Serre* et le ténor *Salvi*; la cavatine du basso comique *Lauretti*, celle de *Ronconi*, un duo du même basso cantante et de la prima donna; un beau quatuor, et plusieurs autres morceaux du premier et du second acte. *Applausi, fanatismo, evviva il maestro:* telle est la conclusion des renseignemens sur cette nouveauté.

Milan. — Jamais troupe si médiocre ne fut rassemblée pour le théâtre *della Scala*, un de ceux qu'on appelle à juste titre en Italie *teatri di primo Cartello*. Pas un talent renommé en Italie n'en fait partie, et ce pauvre Mercadante est condamné à écrire pour des acteurs de troisième ou de quatrième ordre. Il y aura pour lui de la bonne forrune si son premier ouvrage ne fait un *fiasco* des plus complets. Les lettres de Milan expriment l'étonnement et l'indignation contre une semblable insulte faite au goût des habitans de cette ville.

Allemagne. *Prague.* — L'opéra de Boïeldieu, intitulé *les Deux Nuits*, a été représenté dans cette ville avec un brillant succès. L'exécution vocale et instrumentale a été fort bonne. On cite particulièrement les demoiselles Gned comme ayant chanté admirablement bien les deux rôles de femme; toutefois on reproche à l'une de ces demoiselles d'avoir eu le tort d'introduire dans l'ouvrage un air de Pacini. M. Podhorsky s'était chargé du rôle de *lord Fingal;* M. Diska avait pris celui d'*Edouard*, et M. Dauns celui de *Victor*.

Magdebourg. Un nouvel opéra, intitulé *la Bataille de Murten* (Schacht bey Murten), vient d'être joué sur le théâtre de cette ville. Le libretto est de M. Plock, la musique de M. Schubert. On dit beaucoup de bien de cet ouvrage qui a été accueilli favorablement par le public.

Berlin. Le directeur de musique, M. Charles Lowe, a composé récemment un oratorio qui a pour titre *Die Zerstærung Jerusalems* (la destruction de Jérusalem), où l'on trouve de grandes beautés mélodiques et des effets d'instrumentation d'un genre neuf et d'un beau caractère. Cette nouvelle production a fait une sensation profonde sur les amateurs de musique.

Les quatre frères Müller, qui se sont fait une brillante réputation à Berlin par les séances de quatuors qu'ils y ont données, ont terminé leurs exercices par le quatuor en *ut* de Beethoven qu'ils rendent avec une rare perfection. Ils viennent de quitter cette ville pour continuer leurs voyages, mais ils ont annoncé leur intention d'y revenir au commencement de l'hiver.

Bulletin d'Annonces.

Il Borgomastro di Saardam di Donizetti, duetto per soprano tenore; *Allor che tutto tace*. — 4 fr. 50.

Son geloso, duo intercalé dans *la Somnambula* de Bellini, composé pour Mme Tadolini et Rubini par Tadolini. — 5 fr.

Je l'aime trop, romance de Sola, chantée par Mme Cinti-Damoreau. 2 fr.

Sans le vouloir, romance avec accompagnement de piano et flûte, par Sola. — 2 fr.

— Les mêmes, avec accompagnement de guitare. — Chaque, 1 fr.

Variations pous trois pianos, par Stoëpel. — 6 fr.

Ouverture de *I Capuleti ed i montecchi*, de Bellini, arrangée pour le piano. — 3 fr. 25.

Air chanté par Rubini dans *I Capuleti*, etc. — 3 fr. 75.

Partition de *la Casa nel bosco*, de Niedermeyer, avec piano. — 36 fr.

Morceaux détachés du même opéra.

Chez Pacini, boulevard Italien, n. 11.

Mon pauvre André, mélodie romantique, paroles de M. Breuil, musique de Vimeux. — 2 fr.

— La même, avec accompagnement de guitare. — 1 fr.

Le Prisonnier, paroles de Béranger, musique de Milkowski. — 1 fr. 50.

— La même, avec accompagnement de guitare. — 75 c.

Une lettre de toi, romance de M. Blanc, musique de Mme *** — 1 f. 50.

— La même, avec accompagnement de guitare. — 75 c.

Lorenzo, petit rondeau pour piano pour les commençans, avec les doigtés marqués. — 2 fr. 25.

Kaulla. Six valses pour piano, dédiées à M. Ernest. — 3 fr.

Chez Launer, boulevart Montmartre, n. 14.

H. Herz. *La Fête pastorale*, quadrille de contredanses pour piano avec accompagnement de flûte ou violon, *ad libitum*. — 4 fr. 50.

Le Philtre, opéra en deux actes de D. F. E. Auber, arrangé pour deux clarinettes par F. Berr; 1 et 2 suites. — Chaque: 7 fr. 50.

Chez E. Troupenas, rue Saint-Marc, n. 23.

Al. Martin. Op. 18. Fantaisie pour le cor avec accompaguement de piano ou de quatuor. — 6 fr.

Ferd. Carulli. Op. 345. Fantaisie et variations pour guitare et violon, sur les plus jolis motifs du *Crociato* de Meyerbeer. — 6 fr.

Id. Op. 346. Fantaisie pour guitare seule, sur plusieurs romances favorites de Mme Duchambge. — 6 fr.

Duchambge. *La Fiancée du soldat, Je pense à lui* et *la Blanchisseuse de fin*, romances avec accompagnement de piano et de guitare.

Chez Ign. Pleyel et comp., boulevard Montmartre.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VI^me ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 36.

Condit. de l'Abonnem.		
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le SAMEDI de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 6 OCTOBRE 1832.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

NOTATION.

Résumé d'un nouveau mode d'écriture musicale

proposé par M. TREDILLE DE BEAULIEU, ex-sous-lieutenant d'artillerie à l'É[illegible] l'application de Metz.

Septembre 1832.

Les difficultés que l'on rencontre dans l'étude de la musique tiennent à deux causes principales. La première consiste dans le mauvais choix des lignes de la portée: en effet, d'après leur disposition, les notes nous offrent à l'œil une configuration différente à chaque octave, celles qui sortent de la portée exigeant un assez grand nombre de lignes supplémentaires; pour peu qu'il s'en trouve une suite un peu longue, l'écriture devient confuse et fatigante pour le musicien. Ces deux raisons le forcent à une tension d'esprit qui ne peut qu'entraver son exécution.

Cette portée n'ayant pas une étendue suffisante pour comporter toute espèce de musique, force à changer de notation avec la nature de l'instrument. L'étude des clefs ne laisse pas que d'être très longue et d'autant plus aride que celles que l'on ne pratique pas journellement échappent tout de suite à la mémoire; enfin le travail qu'elles exigent est si pénible, si rebutant, qu'un petit nombre de personnes osent le tenter, moins encore ont la patience de le pousser jusqu'au bout, et très peu parviennent à les posséder assez complètement pour oser aborder l'harmonie et la composition.

Pour remédier à ces graves défauts, nous écrirons toutes les octaves de la même manière, les unes au-dessus des autres, et pour nous mettre en rapport avec les habitudes des musiciens, nous prendrons pour modèle la première octave de la clef de sol de la seconde ligne, fig. 1 (1).

Remarquant qu'il suffit que la portée puisse contenir deux octaves sans sortir de ses limites, pour que l'on puisse y écrire toute espèce de musique sans changer de notation avec le genre de voix ou d'instrument, elle nous sera fournie par l'ensemble des lignes de deux octaves superposées et disposées comme on le voit fig. 2. Si l'on était obligé, comme cela arrive souvent de sortir des limites de la portée, on y ajouterait au-dessus et au-dessous de nouvelles octaves semblables à celle de la fig. 1, et l'on aurait la fig. 3.

Retranchant les portions de lignes inutiles, on arrive aux fig. 4 ou 5.

La fig. 6 représente la portée des instrumens à deux mains; le piano, par exemple, cet instrument étant le

(1) Nous considérons comme une erreur l'opinion généralement répandue parmi les personnes qui éprouvent des difficultés à lire la musique que la multiplicité des lignes de la notation est un obstacle aux progrès des élèves. La multiplicité des signes n'est un mal qu'autant qu'elle ne rend point immédiatement sensible à l'œil les divers objets que ces signes sont destinés à représenter. Or, l'avantage de la notation musicale en usage consiste précisément à donner par eux-mêmes, et sans aucune complication d'idées, la notion nette et positive de l'intonation et de la durée, qui sont les élémens nécessaires de toute musique. La collection des signes de cette notation peut causer d'abord quelque embarras à la mémoire; mais une fois qu'elle y est classée tout disparaît.

Il n'en est pas de même des divers systèmes qu'on a voulu substituer à celui-là. La similitude des signes pour toutes les octaves et la suppression des clefs en étaient les bases; mais les auteurs de ces systèmes ont pris eux-mêmes le soin de démontrer que la similitude est un mal et que les clefs sont nécessaires, car à peine ont-ils trouvé les signes d'analogie qu'ils ont été obligés d'en imaginer d'auxiliaires pour distinguer ces octaves qu'ils venaient à grand'peine de rendre uniformes, et au lieu du signe qui donne par lui-même une notation simple, et qui ne s'adresse qu'à l'œil, ils ont dû avoir recours à des points de reconnaissance qui exigent une opération d'esprit. Ce défaut est aussi celui du nouveau système de notation que nous donnons aujourd'hui sur l'invitation de son auteur; mais nous devons avouer qu'il est fort supérieur à tout ce qu'on avait fait en ce genre et qu'il mérite l'attention des artistes.

plus étendu, nous servira de terme de comparaison pour les autres, au moyen des chiffres d'octaves que l'on y remarque.

L'octave la plus grave étant rarement complète sur le piano, nous lui affecterons le chiffre *zéro*.

Nota. Si l'on craignait que par la maladresse du copiste on pût confondre l'*ut* du milieu de la portée avec le *ré* qui le suit, on pourrait exiger qu'il fît cet *ut* carré, comme on le voit en A *fig.* 2; cela le forcerait à mettre plus de soin dans l'écriture de ces deux notes; mais je crois cette remarque peu importante, car au bout de quelque temps d'exercices on les écrira très correctement.

Ainsi, la portée de la contrebasse portera en tête les chiffres $^{1}_{0}$, le violoncelle $^{2}_{1}$, l'alto $^{3}_{2}$, le violon $^{4}_{3}$; enfin, la petite flûte $^{5}_{4}$; comme ces chiffres pourraient ne pas sembler assez apparens, nous ajouterons en tête de la portée les initiales des mots: *Bas*, *Élevé*, *Intermédiaire*, *Aigu*, *Grave*, selon que le diapason de l'instrument sera *bas*, *élevé*, etc. (Voyez fig. 5, 3, 4, 2, 7); de cette manière, on n'aura plus aucun doute sur la nature de l'instrument.

La seconde cause des difficultés qu'offre la lecture de la musique découle des vices de l'écriture de la mesure, écriture vicieuse, en ce que le musicien ne distingue pas facilement les temps de la mesure. En effet, lorsqu'il exécute ce ne sont pas les valeurs de croches, double-croches, etc., qui le guident; c'est l'ensemble du temps et sa décomposition qui déterminent son exécution; exécution refroidie, altérée, si, comme cela arrive souvent, la mesure est un peu compliquée.

Enfin, la peine qu'il éprouve à rassembler les notes appartenant à chaque temps force son esprit à toujours être tendu, ce qui joint au travail que lui occasionne la recherche du nom de la note, nuit nécessairement à la précision de son jeu (1).

Pour porter remède à ce vice essentiel provenant du manque de liaison des notes du même temps, nous modifierons les signes actuels de manière qu'ils puissent se lier entre eux, en sorte que chaque temps forme un groupe bien distinct, dont l'œil saisisse facilement les divisions et sous-divisions.

Les signes que l'on remarque fig. 8, sont les seuls dont nous changerons un peu la forme; tous les autres seront conservés. La fig. 9 indique les changemens qu'éprouveront ceux de la fig. 8; de cette manière les signes de silence peuvent se lier aux notes et celles-ci entre elles. En comparant la fig. 10, qui représente une mesure écrite suivant le système usuel, à la fig. 11 d'une mesure écrite suivant le nôtre, on se rendra mieux compte de tout ce qui précède.

Si l'on était obligé, comme cela arrive quelquefois, de séparer les notes du même temps, on les écrirait selon le principe suivant: il consiste à tourner le barreau de la première note d'un temps vers les suivantes et les barreaux de celles-ci vers la première, fig. 12. Enfin, si quoique séparées, ces notes étaient assez rapprochées, on les écrirait comme dans la fig. 11, en ayant soin toutefois d'interrompre les barreaux d'une légère quantité entre deux notes consécutives, fig. 13; ce cas se rencontre souvent dans la romance. Ce choix de signes permet d'exprimer, comme l'a depuis long-temps proposé Gallin, les divisions et sous-divisions du temps, par l'interruption des barreaux de double-croches, triple-croches, etc. Comparez pour plus de clarté la fig. 14 à la fig. 15.

Il est facile de remarquer que cette manière d'écrire exige que, quelle que soit la division de la mesure, le temps soit toujours représenté pour sa valeur par une *noire* si la division du temps est *binaire*, par une noire pointée si elle est *ternaire* : car autrement la mesure à $\frac{3}{8}$, par exemple, deviendrait selon notre système une mesure à un temps, division ternaire.

Les avantages de ce mode d'écriture sont les suivans :

1° Les notes de même nom ayant une même position par rapport aux trois lignes d'un octave, offrent à l'œil une configuration semblable, de sorte que les notes et les accords hors de portée se lisent avec la même facilité que les autres, fig. 7.

2° Pour trouver le nom de la note, l'œil, n'ayant plus à s'occuper que du faible espace occupé par les trois lignes de l'octave où l'on se trouve, les barreaux de croches ne viennent jamais rendre l'écriture confuse, car ils tombent toujours sur une octave voisine de celle que l'on considère.

3° Par l'emploi des chiffres d'octaves et des lettres placées en tête de la portée, on exprime d'une manière plus claire et plus générale le degré d'acuité d'un passage de musique et la nature de l'instrument.

4° Les personnes qui font usage du piano ou de la harpe se trouveront considérablement soulagées dans la lecture, puisqu'elles n'auront plus à s'occuper que d'une seule notation déjà si facile à lire.

5° Notre notation étant unique, le joug des clefs se trouve secoué, et il suffit de savoir lire les sept notes d'une octave pour pouvoir déchiffrer toute espèce de musique.

(1) Nous avons déjà fait remarquer que toutes les difficultés signalées par l'auteur du nouveau projet de notation n'existent que pour ceux qui apprennent à lire la musique. Quant aux musiciens, ils n'y pensent pas. (*Note du rédacteur.*)

6° Dans la lecture de la partition, la similitude d'octave permet de reconnaître d'un coup d'œil les notes d'un accord, et par suite plus promptement la nature de cet accord, ce qui facilite beaucoup l'étude de l'harmonie et de la composition.

7° L'écriture de la musique étant pour ainsi dire l'expression du travail d'esprit de celui qui exécute, et ayant l'avantage de rappeler par sa configuration, fig. 11 et 15, les valeurs particulières des notes qui comportent chaque temps, la mémoire et l'esprit ne sont jamais fatigués.

Tous ces avantages sont immenses pour le musicien déjà formé; ils deviennent incalculables pour l'élève; car suivant notre notation les règles de la musique peuvent s'exposer d'une manière plus simple et plus naturelle, de sorte que l'étude de la musique, jusqu'à présent si pénible, devient un jeu pour les commençans.

Je terminerai ce résumé de la notation que je propose en faisant remarquer qu'il ne se compose pour ainsi dire que d'élémens dont nos musiciens ont déjà l'habitude, ce qui leur permet d'en prendre connaissance sans exiger la moindre étude de leur part ou le moindre travail.

TREUILLE DE BEAULIEU.

Prospectus.

Études de Beethoven pour l'harmonie et la composition, traduites de l'allemand par M. Fétis, avec des notes et une préface.

Quel est le littérateur, le peintre, le musicien, l'artiste enfin qui n'ait produit dans sa jeunesse, dans son enfance même, des ouvrages dont il a reconnu ensuite les défauts, et qu'il a condamnés à l'oubli quand il s'est senti capable d'en faire de meilleurs? Quelquefois importuné par la vue de ces premiers essais qui rappellent un temps de faiblesse, on les détruit; d'autres fois on les conserve comme un point de comparaison qui sert à constater les progrès qu'on a faits. Après la mort de l'artiste, ces premières velléités de son talent cessent d'être son secret, et le plus souvent l'esprit de spéculation s'en empare pour en faire confidence au public. Les admirateurs du génie se plaignent en général de l'avidité des éditeurs qui, par amour du gain, déshonorent dans ces publications le nom des hommes célèbres. Selon eux, il ne faudrait livrer au public que les productions qui peuvent contribuer à la gloire de leurs auteurs; peut-être sont-ils dans l'erreur à cet égard. Un grand artiste intéresse non-seulement par la part qu'il a prise aux progrès de son art, mais par lui-même, par l'histoire de son talent, des transformations de son génie, et des révolutions qui se sont opérées dans sa manière de voir et de sentir aux diverses époques de sa vie. Or, rien n'est plus propre à fournir des lumières sur toutes ces choses que la collection de ses ouvrages depuis le moment où ses premières pensées se sont manifestées jusqu'au terme de sa carrière. A ce titre, tout ce qu'il a produit a droit à fixer l'attention de quiconque aime à étudier le développement des facultés créatrices de l'homme de génie.

Au nombre de ces artistes fort rares, Beethoven figure au premier rang. Ses grandes compositions renferment des multitudes d'idées originales qui font depuis long-temps les délices des artistes et des amateurs; mais ce ne sont pas les seules pensées qui sont sorties de ce vaste cerveau. Des milliers d'autres encore inconnues, plus ou moins complètes ou encore informes étaient jetées sur le papier, et n'attendaient que la main de l'artiste pour se transformer en chefs-d'œuvres nouveaux. Une avide curiosité précède la publication de ces fragmens. On veut connaître les procédés du travail de ce grand symphoniste; on veut le comparer à lui-même, et l'on montre autant d'empressement à étudier le premier jet de sa pensée qu'à jouir des beautés finies qu'il a prodiguées dans d'autres productions.

Un ouvrage d'un genre bien différent de ceux qu'on connaît de Beethoven, ouvrage qu'on n'attendait certes pas de lui, est celui dont nous annonçons ici la traduction. Celui-là n'est pas un des moins remarquables parmi les siens, et telle est sa nature qu'il jettera peut-être plus de lumières sur l'histoire de Beethoven, à l'égard de ses ouvrages, que tout ce qu'on pourrait en dire. Beethoven contrapuntiste! qui l'aurait cru? Mais s'il y a lieu de s'étonner d'un semblable phénomène, on sera bien plus surpris en voyant cet homme si indépendant, et quelquefois si incorrect, affecter en plusieurs endroits de l'ouvrage qu'on a publié récemment à Vienne sous le titre d'*Études de Beethoven*, et dont le prospectus annonce la traduction, en le voyant, disons-nous, affecter un rigorisme qu'on attendrait à peine d'un professeur. Cette sévérité, mise en opposition avec les négligences ou plutôt les hardiesses habituelles du style de Beethoven, est un fait si singulier qu'il fait naître un doute sur la nature du livre dont il s'agit: ce doute, le voici.

Dans les papiers qu'on a rassemblés après sa mort et qui contenaient la rédaction des études telles que M. le chevalier de Seyfried les a publiées, sans y rien ajouter et sans en rien retrancher, Beethoven a-t-il eu l'inten-

tion d'écrire un livre, ou bien ce livre n'est-il que le résumé immédiat des leçons qu'il recevait de son maître Albrechtsberger? Un certain désordre qu'on remarque dans la première partie pourrait faire pencher pour cette dernière opinion. Le plan n'en paraît pas bien arrêté. Les notions de la basse chiffrée y sont souvent mises à la place de la théorie de l'harmonie, et celle-ci ne vient souvent qu'après qu'on en a déjà vu l'application. Cependant cette théorie ne semble pas être exactement celle qu'Albrechtsberger a développée dans son traité d'harmonie. L'opinion de Beethoven semble flottante à son égard. Tantôt il présente la plupart des accords dissonans comme des résultats de modifications de l'accord parfait et de l'accord de septième de la dominante; tantôt il revient à la classification de ces accords, considérés isolément, en accords fondamentaux et dérivés, suivant la méthode de Rameau.

A l'égard de la seconde partie qui est presque toute relative à l'art d'écrire dans la composition, tout est différent. Là règne un ordre systématique tel qu'on le trouve dans les livres de Marpurg, d'Albrechtsberger et de tous les écrivains qui ont traité de cette matière; mais Beethoven y exprime si souvent son opinion d'une manière toute originale et indépendante qu'il y a lieu de croire que son intention était de jeter les bases d'un livre lorsqu'il a écrit ces études. Il y règne une familiarité de pensée où l'on peut mieux se former une idée de la tournure d'esprit de l'écrivain qu'on ne pourrait le faire dans tout ce qui a été dit de cet homme célèbre. Quelque singulières que puissent paraître certaines expressions dont Beethoven se sert dans cette partie, on a cru devoir les conserver exactement dans la traduction, afin de ne pas porter atteinte à ce caractère d'originalité dont il vient d'être parlé.

Ainsi qu'on vient de le dire, la seconde partie du livre de Beethoven est un véritable traité de composition. On y trouve en général une doctrine pure et des exemples bien écrits, ce qui détruit le reproche d'ignorance qu'on a quelquefois adressé à ce compositeur, et dément les historiettes qu'on a débitées en France sur le dégoût qu'il aurait montré toute sa vie contre l'étude du contrepoint. Le style libre convenait mieux à son génie que le style sévère; la nature l'avait formé pour créer plutôt que pour se servir de ce qu'on avait fait avant lui; mais ce qu'on avait fait, il ne l'ignorait pas. Un traité de composition de Beethoven est une chose d'autant plus curieuse et intéressante qu'on ne peut élever de doute sur son authenticité. Ce qui ajoute à son intérêt, c'est qu'on y trouve plusieurs morceaux d'un assez grand développement, en trios et quatuors pour violon, alto et basse, qu'on peut considérer comme des compositions inédites de Beethoven.

A l'ouvrage de ce grand musicien est jointe une notice bien faite par M. le chevalier de Seyfried sur sa vie et sur ses compositions, ainsi que quelques pièces accessoires et un *fac simile* de son écriture et de sa notation. Ces pièces ajoutent à l'intérêt du livre.

Dans sa traduction, M. Fétis s'est attaché, ainsi qu'on l'a dit précédemment, à rendre fidèlement le texte original; mais dans l'intention de rendre intelligible ce qui pourrait paraître obscur, et de rectifier les erreurs où Beethoven est tombé parfois à l'égard de la théorie et de la pratique de l'art, il a accompagné cette traduction d'un grand nombre de notes qui sont de nature à ajouter de l'intérêt au travail de Beethoven, et qui étaient indispensables pour garantir les lecteurs des erreurs où l'autorité du nom de Beethoven les aurait entraînés.

Avant que les *Etudes de Beethoven* fussent publiées en Allemagne, plus de trois mille exemplaires avaient été placés par souscription : il y a lieu de croire que cet ouvrage n'excitera pas moins d'intérêt en France, et que tous les amateurs de musique s'empresseront de se le procurer, et d'y étudier la pensée du grand artiste sur l'art d'écrire dans la composition. Le succès immense qu'obtiennent maintenant les productions de ce géant de la musique instrumentale ne laissent point de doute à cet égard.

La traduction des *Etudes* est maintenant sous presse; elle paraîtra vers le 15 novembre, en deux volumes in-8°, chez M. Maurice Schlesinger, éditeur de musique à Paris, rue de Richelieu, n° 97, où l'on doit se faire inscrire comme souscripteur. Le prix de la souscription est de passé le 1er décembre 1832; on paiera par exemplaire.

On souscrit aussi à l'Agence générale de la musique, rue du Helder, n° 13.

Nouvelles de Paris.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION

DU SERMENT,

Opéra en trois actes, paroles de M. Scribe, musique de M. Auber.

Un opéra en trois actes était autrefois une œuvre capitale. *Iphigénie en Aulide*, *Alceste*, *Orphée*, *Didon*, *Œdipe à Colonne* n'étaient pas plus longs, et l'on sait

quelle rumeur l'apparition de ces ouvrages causa dans le monde musical; aujourd'hui l'opéra en trois actes n'est plus qu'un opéra de genre, une bluette, un rien, soit que le génie de nos poètes et de nos musiciens exige de grandes proportions et qu'il ne puisse se développer à moins de cinq actes, soit que des considérations financières, si analogues à l'esprit du jour, les déterminent à choisir cette disposition. Ce qui pourrait faire croire que cette dernière considération est celle qui a le plus d'influence dans la coupe de la plupart des opéras en cinq actes, c'est que ces ouvrages sont souvent réduits ensuite à de moindres proportions, lorsque la nécessité de les soutenir par un ballet se fait sentir, sans qu'il en résulte le moindre dommage pour l'intérêt de l'action ou pour celui de la musique. Les ouvrages où les cinq actes sont impérieusement nécessaires, comme *Robert-le-Diable*, sont fort rares: presque toujours le cinquième acte a pour origine ou la division d'un acte trop long, ou quelque motif étranger à l'intérêt de l'art.

Je pense que cet usage nouveau du théâtre est un mal dont les auteurs sont les premières victimes. Il accoutume le public à n'attacher que peu d'importance aux ouvrages en trois actes. Or, peu de sujets fournissant la matière de cinq actes réels, on est obligé de se tourmenter l'esprit pour en ajouter de factices à ceux qui résultent de la coupe naturelle, et cette superfétation jette de la langueur sur des pièces qui, réduites à leurs justes proportions, auraient eu de l'intérêt et de la rapidité dans leur développement. Je soumets ces réflexions aux auteurs qui travaillent habituellement pour l'Académie royale de musique, ainsi qu'au directeur de ce spectacle.

Rien ne prouve mieux l'erreur où sont tombés les auteurs dans les développemens qu'ils donnent aux sujets de leurs pièces, que l'effet produit par la première représentation du *Serment*, opéra en trois actes. Trois actes! et pourquoi? pour montrer un aubergiste de village qui refuse sa fille à un fermier du voisinage, qui la donne à un inconnu, chef de faux monnayeurs, et qui est trop heureux d'être débarrassé de son gendre par l'amant qu'il avait chassé de chez lui. Tout l'esprit du monde ne saurait faire qu'il y ait là la matière d'un opéra en trois actes, et surtout que cet opéra, dépouillé de danse, de machines et de spectacle, puisse intéresser un *public* habitué à des choses plus dignes de son attention et d'un ordre plus élevé. Je ne suis pas de ceux qui n'admettent que le cothurne à l'Opéra; mais j'avoue que le bonnet de coton, la casaque et le tablier d'un chef de cuisine ont quelque chose de grotesque qui me semble peu digne de cette grande scène. Il convient aux lazzis du théâtre des Variétés, mais il ne porte point avec lui l'intérêt de trois actes d'opéra. Des sujets légers, gracieux et même comiques peuvent varier agréablement le répertoire de l'Académie royale de musique, mais à la condition qu'on ne leur donnera pas plus d'importance qu'ils n'en méritent. Les développemens du *Philtre* étaient dans les bornes convenables; ceux du *Serment* ont nui au succès de l'ouvrage.

Le musicien n'est pas moins intéressé que le poète à ce que les proportions de l'ouvrage dont il fait la musique soient en rapport avec la nature du sujet. Il n'y a que deux sortes d'opéras qui soient de nature à exciter la verve d'un compositeur; l'une est l'opéra pathétique, l'autre, l'opéra bouffe proprement dit. Ces deux genres d'ouvrages sont également favorables à la musique, parce qu'ils sont vrais et parce que l'intérêt dramatique et la gaîté sont les deux ressorts les plus puissans de la scène. Ému par l'une ou par l'autre de ces choses, le compositeur trouve facilement des idées caractérisées, et sa plume marche sans effort. Il est donc possible de développer longuement des opéras qui appartiennent à l'un ou à l'autre de ces genres; le poète ni le musicien n'ont pas à craindre la monotonie, pourvu qu'ils soient tous deux des hommes de talent. Il n'en est pas de même si le genre de leur ouvrage n'est qu'une de ces choses spirituelles et gracieuses qui ne sont ni ce qu'on peut appeler dramatiques, ni véritablement gaies, si c'est enfin une de ces pièces faites *à côté* de l'un ou de l'autre genre. Le nombre des pièces de cette espèce n'est que trop étendu au théâtre. Un ouvrage semblable peut obtenir quelque succès par les détails s'il est court; mais des détails ne sauraient faire la fortune d'un opéra en trois actes. On vient d'en avoir une preuve nouvelle dans le *Serment*. D'ailleurs, par cela même que le sujet d'un opéra est placé à côté du pathétique et de la gaîté, il ne saurait émouvoir le compositeur. Celui-ci reste nécessairement dans le vague des idées et des sentimens; il est aussi forcé d'avoir recours aux détails, au papillotage, et de couvrir des idées médiocres du luxe prétentieux de l'instrumentation et des broderies du chant. C'est la situation où s'est trouvé M. Auber dans la composition de la musique du *Serment*, et c'est ce qui explique le peu d'effet que cette musique a produit sur le public. Un acte semblable aurait pu être joli; trois actes ne pouvaient obtenir de succès.

Je me suis étendu longuement sur cette théorie; mais c'était à peu près tout ce que j'avais à dire du nouvel ouvrage de deux hommes de talent pour en parler avec les égards qu'ils méritent. Lorsque deux artistes habi-

tués aux succès se trompent complètement, et font naufrage, il doit y avoir au mauvais succès de leur ouvrage une cause indépendante de leur talent : cette cause, je crois l'avoir trouvée à l'égard du *Serment.*

Le vague des idées est le défaut capital de la musique du *Serment.* J'ai entendu beaucoup de personnes l'attaquer sous le rapport des réminiscences; mais ces réminiscences n'ont rien de bien caractérisé. Il serait difficile de citer tel passage imité de tel autre, telle mélodie inspirée par le souvenir d'une autre mélodie. Ces réminiscences dont on parle n'ont d'autre origine que ce vague des idées que je viens de signaler. Toute musique qui n'a point un caractère déterminé ressemble à tout sans ressembler précisément à quelque chose. Or, je prétends qu'il est impossible de donner un caractère à la musique, si son soutien, c'est-à-dire l'objet de la scène, n'offre pas au musicien un mouvement passionné à exprimer. Que voulez-vous que fasse un compositeur de l'amour d'une fille qui, inquiète de ne point voir venir son amant, se met à chanter pour se désennuyer? d'un jeune homme qui, chassé d'auprès de sa maîtresse par le père de celle-ci, ne s'en émeut point et se console à l'idée de faire une niche à ce père en restant dans son auberge pour son argent? d'un brigand qui, poursuivi par la justice, ne court pas la moindre danger, et trouve, sous les yeux des gendarmes, le papier qui doit le sauver dans la poche de son voisin? Tout cela peut être très joli dans un vaudeville; mais le musicien le mieux organisé n'y trouvera jamais une phrase qui aille au cœur des spectateurs. On ne trouve pas toujours des situations comme celle où Mecthal apprend la mort de son père, ou bien celle où Robert est placé entre son père qui veut le précipiter avec lui aux enfers, et sa mère qui l'appelle au ciel. Les sensations humaines ne suffiraient même pas à l'effet d'une musique qui aurait pour base une suite de situations semblables; mais il faut qu'il y ait toujours quelque chose de vrai, de passionné, de naturel dans les scènes d'un drame musical.

Ce que M. Auber n'a pu trouver dans l'inspiration, il l'a cherché dans son habileté à manier les ressources de son art : sa musique est remplie de choses bien combinées, d'effets d'orchestre bien ménagés et habilement contrastés. Il serait impossible de citer un morceau; mais dans tous on reconnaît un compositeur d'une grande expérience et qui possède un grand talent de facture. Malheureusement, ainsi que je l'ai déjà dit, on ne fait point trois actes de musique avec des détails; la fatigue ne tarde point à se faire sentir; et lorsque le public arrive à la fatigue, il en est bientôt au dégoût. C'est ce qui explique les exclamations qu'on entendait contre *le Serment* dans les corridors de l'Opéra, après la première représentation. Il était impossible que le public eût compris le mérite de la musique; il n'avait dû en apercevoir que les défauts.

Heureusement pour cette pièce, l'exécution est excellente, et Mme Damoreau y fait preuve d'un talent qui tient du merveilleux: avec ce soutien, l'ouvrage obtiendra des représentations brillantes. Tout le monde voudra entendre Mme Damoreau dans un air qui est le morceau le plus difficile qu'on puisse imaginer, et qu'elle rend avec un fini, une élégance et une supériorité d'exécution au-dessus de tout éloge. Dérivis, dont la voix acquiert du timbre et en même temps de la souplesse, chante fort bien le rôle de l'aubergiste; Nourrit est plein de chaleur et anime la scène; enfin Dabadie est bien placé dans le chef des faux-monnayeurs. Les chœurs et l'orchestre secondent bien ces artistes; enfin l'exécution, dans son ensemble comme dans ses détails, est digne du premier théâtre lyrique de France.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

OUVERTURE DE LA SAISON.

MATILDE DE SABRAN. — Débuts de Mme Boccabadati. — Rubini.

Les élémens du succès du Théâtre-Italien sont maintenant dans le renouvellement annuel du Théâtre-Italien. Il y a dix ans, lorsque les ouvrages de Rossini avaient, outre leur mérite réel, l'attrait de la nouveauté, il y avait peu de variations dans la composition de la troupe chantante; il était inutile en effet qu'il y en eût. Comme *prima donna*, Mme Pasta a suffi aux délices de l'auditoire choisi qui assistait aux représentations de l'opéra ultramontain; Zucchelli ne fut pas moins longtemps le *primo basso.* Il faut maintenant satisfaire davantage la curiosité. Quelques artistes célèbres de l'Italie soutiennent encore la gloire de l'école de chant de ce pays; nous désirons savoir si leur talent justifie leur renommée, et l'entrepreneur du théâtre comprend que le meilleur moyen d'assurer la fortune de son théâtre est de nous satisfaire. Dans une seule saison il a fait entendre à ses abonnés Mme Pasta, Mme Malibran, Rubini et Lablache. Il n'y a pas de théâtre au monde où se trouve une pareille réunion de talens; il n'y en a pas qui soit assez riche pour fournir aux dépenses énormes qu'elle exige. Cette année c'est un renouvellement presque complet. La renommée signalait comme des femmes d'un mérite remarquable Mme Boccabadati, Mme Ec-

kerlin et les deux Grisi; elles sont toutes réunies en ce moment à Paris, et nous les entendrons dans le cours de l'hiver. Enfin le *basso cantante* incomparable, Tamburini brillait à Naples, on l'a fait venir à grands frais, et il complètera le plus bel ensemble avec Rubini, le premier ténor de l'Italie, et les quatre premières femmes dont je viens de parler. Il y a de la hardiesse à risquer les sommes énormes que coûte une telle réunion; mais je crois qu'il y a de l'habileté, et que l'on ne sème jamais pour le public sans recueillir.

Matide de Sabran a été joué mardi dernier pour l'ouverture du théâtre; une foule immense assiégeait les avenues du théâtre; il s'agissait de juger le talent d'une femme qui a brillé sur les principaux théâtres de l'Italie, et en dernier lieu sur celui de Saint-Charles à Naples. Mme Boccabadati ne reculait point devant les difficultés, en débutant dans un rôle ou Mlle Sontag a laissé de tels souvenirs que Mme Malibran n'a jamais osé l'aborder, bien qu'elle ait annoncé plusieurs fois l'intention de le chanter. Ce rôle est en effet écrit trop haut pour la voix de Mme Malibran, mais il convient à Mme Boccabadati qui monte avec facilité. On ne devait point s'attendre qu'elle y apportât les agréables mignardises de Mlle Sontag, ni cet instrument si facile et si doux qu'elle seule et Mme Damoreau possèdent. Mme Boccabadati est une Italienne dans toute l'énergie du mot. Elle comprend l'expression bouffe d'une manière décidée, hardie, vigoureuse; elle se livre à toutes les fantaisies que lui inspirent les situations dramatiques. C'est enfin une de ces femmes auxquelles il faut s'habituer, comme on s'est habitué à Mme Mombelli. Avec une imagination vive et hardie on risque beaucoup de choses; tout ne réussit pas, mais ce qui réussit est excellent. Dans ce qui ne plaît pas, on reconnaît même une certaine verve, une certaine indépendance dans la manière de sentir et d'exprimer qui a du charme pour ceux qui aiment surtout l'originalité du talent. Cette originalité, personne n'oserait la contester à Mme Boccabadati; mais le premier jour, le public en fut comme effrayé. Un certain brouhaha se fit entendre dans la salle. La cantatrice en ressentit l'effet, elle s'en émut, et sa voix en fut altérée. Le résultat de la représentation fut que quelques connaisseurs seulement purent juger de la portée de Mme Boccabadati, et que le public en prit une idée défavorable.

Il y avait quelque chose de plus timide, de plus retenu à la seconde représentation dans le jeu de la cantatrice; mais son chant avait conservé son caractère d'individualité; bien qu'elle fît preuve d'un talent très remarquable, le public, encore livré à ses premières impressions, restait dans une attitude de froideur. Je crois que Mme Boccabadati finit par s'offenser de dédains auxquels elle n'est pas habituée et qui ne sont point faits pour elle; elle parut tout à coup prendre son parti et chanta avec cette conviction que l'artiste a de sa force le rondeau difficile du deuxième acte. Son habileté incontestable enleva alors le suffrage de tous les gens de goût, et la *gent moutonnière*, le bon public suivit l'exemple qui lui était donné. Des applaudissemens bruyans éclatèrent dans toute la salle, et lorsque je sortis ils duraient encore.

Mme Boccabadati est une habile cantatrice; elle phrase bien, sa voix est bien posée, sa vocalisation fort bonne, et sa manière est à elle. Quelquefois le timbre de sa voix paraît aigre et pointu; ce qui vient peut-être de l'émotion, ou ce qui pourrait être le résultat de l'habitude de forcer un peu ses moyens dans les grandes salles de l'Italie. La petite salle Favart a étonné d'abord tous les chanteurs qui venaient de Milan, de Venise ou de Naples. Lorsque Mme Boccabadati aura étudié notre théâtre italien et le public qui le fréquente, elle réglera mieux ses moyens et produira beaucoup d'effet. Il en sera d'elle comme de la Mombelli qui plut médiocrement d'abord et que le public prit ensuite en affection.

Rubini (*Corradino*) est toujours l'étonnant, l'admirable Rubini. Ce rôle n'a pas été écrit spécialement pour les qualités qui brillent en lui, mais il sait se l'approprier. Dans tous les morceaux il produit une vive sensation, autant par la beauté de sa voix que par l'art avec lequel il sait s'en servir. Mais c'est surtout dans l'air du second acte qu'il offre le beau idéal de toutes les qualités qui distinguent le grand chanteur. Suavité, force, élégance, richesse d'ornemens, perfection d'accent et de vocalisation, tout se trouve réuni dans ce morceau chanté par ce grand artiste. Il faut que tout ce qui est sensible à la musique et à l'art du chant entende Rubini dans Corradino.

Santini est fort bien placé dans le personnage du médecin. Il a fait entendre une chose nouvelle dans ce rôle : c'est une voix douce et qui se modifie avec art. On ne lui connaissait qu'une grande puissance d'organe qu'il semblait prendre plaisir à développer. C'est un progrès réel que cette qualité qu'il a acquise de maîtriser la force de ses sons et de les rendre souples et moelleux.

Bérattoni s'est réhabilité dans le geôlier. Il avait débuté malheureusement l'année dernière et on l'avait jugé avec sévérité; mais sa voix, bien qu'un peu dure, produit un bon effet; il est excellent musicien et il a-

beaucoup d'aplomb dans les morceaux d'ensemble. Il pourra être fort utile cette année.

En général l'exécution de Matilde a été fort satisfaisante, et je ne doute pas que cette pièce, une des moins usées du répertoire de Rossini, n'ait des représentations suivies dans le cours de cet hiver.

Ce soir le double début de Tamburini et de Mme Eckerlin aura lieu dans *la Cenerentola;* on ne peut douter de l'affluence des amateurs à cette représentation, dont je rendrai compte dans le prochain numéro.

Fétis.

Nouvelles étrangères.

La réforme qui s'opère dans les mœurs et les usages des Turcs sera bientôt aussi complète en musique que dans l'art militaire. La musique turque ou plutôt la musique arabe cède le pas à la musique européenne, et déjà l'on n'entend presque plus que celle-ci à Constantinople.

A quatre heures après midi, au moment du Yindy, qui est celui de la retraite des fonctionnaires musulmans, une musique d'instrumens à vent se fait entendre; elle parcourt l'intervalle des cours au nouveau palais. Cette musique, dite *des agas du Sérail,* est composée entièrement de jeunes Turcs devenus de véritables artistes sous la direction de M. Donizetti, frère du compositeur de ce nom. Dans les premiers temps les accords de la musique d'Europe et les symphonies de Rossini mettaient à la torture les oreilles des bons musulmans; mais ils commencent à s'y accoutumer, et leur horreur contre tout ce qui vient de l'Occident ne tient pas contre le charme de *Di Tanti palpiti* et autres mélodies du maître de Pesaro.

— Nous apprenons que Mme Malibran s'est rendue de Naples à Rome, et qu'elle a consenti à y donner deux représentations du *Barbier*. Elle y a introduit le rondeau de *la Cenerentola* et a fait fureur. Le public l'a redemandée après chaque acte et l'a applaudie avec transport. Après la seconde représentation elle est partie immédiatement pour aller achever à Naples son engagement avec l'entrepreneur des théâtres royaux et y donner ses trois dernières représentations.

Bulletin d'Annonces.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VI^me ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 37.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **Revue musicale** paraît le **Samedi** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'Agence générale de la musique et de la Revue musicale, rue du Helder, n° 13; M. Schlesinger, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 13 OCTOBRE 1832.

Division des matières: Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

VARIÉTÉS.

De la forme des salles de spectacles destinées à l'opéra (1).

Premier article.

A la manière dont la plupart des salles d'Opéra sont construites en France, il semble que les architectes qui en ont dirigé les travaux n'avaient pas les premières notions de l'acoustique, ou que, par des considérations de formes conventionnelles, ils ont sacrifié à plaisir l'objet principal, c'est-à-dire la propagation du son, à des accessoires de peu d'importance.

Il est vrai qu'ils ne sont en général pas mieux inspirés dans leurs combinaisons pour ce qui concerne la vue de la scène, car leurs lignes sont tracées de telle sorte que les spectateurs placés dans les loges de côté n'aperçoivent les acteurs qu'avec beaucoup de difficultés. *Voir et entendre*, voilà ce qu'on veut en allant au spectacle: les architectes ne semblent pas même avoir connaissance du problème. Voyez la salle Ventadour! Aux secondes loges de côté, il est impossible d'y apercevoir la scène, et la musique n'y produit que l'effet d'un bruit confus.

Objectera-t-on la grandeur de la salle disproportionnée d'une part avec le nombre des musiciens, et de l'autre renfermée dans un parallélogramme étroit qui n'a pas permis de disposer la courbe de l'enceinte d'une manière plus favorable à la vue? A l'égard de la première objection, je dirai qu'il n'y a pas d'orchestre beaucoup plus nombreux que celui de l'Opéra-Comique dans les vastes salles d'Italie, et qu'on les entend à merveille, bien qu'ils accompagnent avec douceur. D'ailleurs, ce n'est pas seulement l'orchestre qui est sourd et confus; bien que plus élevés, les chanteurs ne se font entendre qu'avec peine. Mais ce qui prouve les défauts de la construction de la salle Ventadour, c'est que la musique se fait entendre parfaitement bien dans les corridors derrière le théâtre pendant qu'elle pénètre difficilement sur le théâtre. Il faudrait précisément que ce fût le contraire.

Je viens de parler des salles d'Italie; j'ignore si les architectes de ce pays ont fait des études profondes des principes d'acoustique et d'optique qui doivent régler la construction des salles de spectacles, où s'ils n'ont été guidés que par leur instinct; mais il est certain qu'ils ont satisfait en tout aux meilleures conditions, et que, dans les salles les plus grandes telles que Saint-Charles à Naples, et *la Scala* à Milan, la résonnance est satisfaisante sur tous les points. Les noms des artistes auxquels on doit ces vastes théâtres passeront à la postérité: on ne s'informera point des maçons qui ont érigé les détestables salles *Ventadour*, des *Nouveautés*, et autres de même espèce. L'ancien théâtre de Fano, construit sur les dessins de Torelli; celui de Mantoue, dû à Galli da Bibiena; le théâtre singulier d'Imola, imaginé par Cosme Morelli; la jolie salle Argentina, à Rome, construite sur le modèle du théâtre S. Benedetto à Venise, par le comte Teodoli; le grand théâtre de *la Fenice*, dans cette dernière ville, construit par Selva; la belle salle de la Scala, à Milan, par Piermarini; le nouveau théâtre de Parme, par Bettoli, et beaucoup d'autres seront toujours cités comme des modèles par ceux qui les visiteront; un temps viendra peut-être où nos architectes les étudieront, et alors nous pourrons espérer d'avoir des salles sonores; ou plutôt, au lieu de copier ce qui a été fait en Italie, ils chercheront à acquérir des connaissances positives dans l'art de tracer

(1) Nous avons extrait les principes exposés dans ces deux articles du livre publié à Milan en 1830 par le docteur Jules Ferrario, sous le titre de *Storia e descrizione de principali teatri antichi e moderni*, et de l'excellent ouvrage de Patte sur l'architecture théâtrale, ouvrage trop peu connu de ceux qui construisent des théâtres.

de bonnes lignes acoustiques, art qu'il ne leur est pas permis d'ignorer.

Deux choses concourent à diriger le son vers l'oreille, savoir : *la propagation* et *la répercussion*. La propagation est toujours favorable à l'effet de la musique; la répercussion lui est quelquefois nuisible. Les anciens physiciens ont beaucoup écrit sur ces deux objets; mais crédules à l'excès et beaucoup plus désireux de citer des faits extraordinaires que de chercher les bases véritables de la science de l'acoustique, ils n'ont laissé que des ouvrages imparfaits qu'on ne peut consulter qu'avec circonspection. Parmi ces écrivains se fait remarquer le jésuite Kircher, qui, dans sa *Musurgia universalis* et dans sa *Phonurgia*, a cité comme certains des faits qui auraient besoin d'être vérifiés. Par exemple, traitant de la répercussion du son (1), il établit qu'il est absolument possible de construire un écho dont la disposition des corps répercuteurs serait telle que la phrase rendue serait toute différente de celle qui aurait été prononcée, et, selon lui, il se pourrait faire qu'à cette demande *quod tibi nomen*? on eût pour réponse *Constantinus*. Il y a bien des musiciens qui ne perdraient rien à de telles transformations. Mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit. Posons en fait que, de quelque manière qu'elle se fasse, la répercussion dans une salle de spectacle est un mal, puisqu'elle fait entendre autre chose que le son direct, et que la propagation est un bien, car c'est la distribution dans toute la salle du son tel qu'il est produit, non seulement quant à l'intonation, mais aussi quant au timbre. Il s'agit donc de déterminer quelles sont les dispositions les plus favorables à la propagation du son et les moins susceptibles de répercussion.

Sans examiner si, comme on le dit dans tous les traités de physique, l'air est le principe du son, question qui nous mènerait trop loin, on peut affirmer du moins qu'il en est l'agent propagateur le plus fréquemment et le plus utilement employé. Les lignes d'architecture qui favorisent la circulation de l'air d'une manière constante, uniforme et sans le briser, sont les meilleures; or, jusqu'ici l'expérience a démontré que la forme elliptique des salles est la plus satisfaisante sous le rapport de la circulation du son et de la lumière. Les angles doivent être évités, parce qu'ils donnent lieu à la répercussion. Si le son trouve dans sa route des courbes douces sur lesquelles il puisse glisser aisément, il arrive sans peine à des points éloignés de son départ; mais s'il rencontre une surface ou un angle qui lui fasse résistance, alors il est renvoyé en arrière, et la portion de la salle placée au-delà de l'angle ou de la surface ne le reçoit que par réflection, et conséquemment affaibli et dénaturé. Les ondes sonores s'étendent circulairement à mesure qu'elles s'éloignent du point de production, de la même manière que celles qui se forment dans l'eau par la chute d'un corps; mais de même que de nouvelles ondes se forment et brisent les premières si un second corps est lancé dans l'eau près du premier, de même le retour du son occasionné par l'angle de réflection contre une surface forme de nouvelles ondes sonores qui font obstacle à celles du son primitif.

Toutefois les expériences qui ont été faites et répétées par plusieurs physiciens ont démontré que les ondes sonores n'affectent pas précisément la forme parfaitement circulaire, mais plutôt celle d'un sphéroïde allongé dont l'axe est un peu incliné de bas en haut. Il suit de là qu'il ne faut point faire les salles rondes, et que la figure elliptique, qui n'est qu'une section du sphéroïde allongé, est préférable. A l'égard de l'inclinaison de l'axe de bas en haut, elle se prouve aussi par l'expérience, car les places élevées dans les salles de spectacles sont toujours celles où l'on entend le mieux.

Il est nécessaire de bien entendre la signification de l'ellipse, et de ne point la confondre avec l'ovale adopté dans quelques anciennes salles de France ainsi qu'à l'Opéra de Londres, et qui est défavorable à la propagation du son. Bien que ces deux figures aient quelque ressemblance par leur aspect, elles diffèrent en beaucoup de points. L'ellipse est une section oblique faite en un cône : elle a pour base une figure parfaite et régulière qui est le cercle de son petit diamètre. Sa courbe se décrit uniformément de deux centres appelés foyers qui ne sauraient être communs à d'autres ellipses plus grandes ou plus petites : enfin elle peut être divisée en deux parties égales par des diamètres qui passent par son milieu ; au lieu que l'ovale est une figure arbitraire dont la base est une courbe irrégulière, et qui n'est divisible en deux parties égales que par un seul diamètre. Elle se décrit avec quatre centres variables, desquels il est possible de tracer d'autres figures ovales concentriques, et qui n'ont aucune des propriétés de l'ellipse pour la propagation du son.

Il serait possible de démontrer théoriquement qu'aucune autre courbe ne peut offrir les avantages de l'ellipse, et que le cercle, la parabole et la figure semi-circulaire ont des défauts plus ou moins sensibles à l'égard de la propagation de la voix; mais ce sont des détails purement techniques qui ne se peuvent étudier que dans des ouvrages spéciaux ; il nous suffit d'appeler sur cet objet l'attention des personnes qui font construire des

(1) *Musurgia universalis*, t. II, p. 228.

salles de spectacles, afin qu'elles en puissent surveiller les travaux; quant aux architectes, ils trouveront les renseignemens qu'ils pourront désirer dans le livre excellent de Patte sur l'architecture théâtrale.

Les avantages de la figure elliptique étant connus, il ne reste plus qu'à déterminer la plus grande extension qu'il est permis de lui donner. On sait que la portée de la voix n'est point illimitée, et qu'après un certain terme elle dégénère peu à peu en une rumeur vague, confuse, et dont on finit par ne plus distinguer les articulations, même dans le son soutenu du chant. Il est donc nécessaire de réduire la grandeur de l'ellipse à de certaines limites; l'expérience peut seule faire connaître quelles sont ces limites; or elle a démontré que soixante-douze pieds est le point le plus éloigné où un organe sonore et moyen en gravité peut se faire entendre distinctement dans la parole, quels que soient d'ailleurs les avantages de la construction du lieu couvert et fermé où elle se fait entendre. La voix chantante peut avoir une portée plus longue, et si son timbre a de la puissance, elle peut, sans fatigue et dans une salle bien construite, arriver jusqu'à cent vingt pieds de distance; mais on comprend que s'il s'agit d'un genre d'opéra alternativement chanté et parlé, comme l'opéra-comique français ou l'opéra allemand, soixante-douze pieds est la plus grande étendue qu'il est permis de donner à la salle, depuis l'avant-scène jusqu'au fond des loges du point opposé. Une salle qui ne serait destinée qu'à des masses de chœurs et d'orchestres pourrait être construite dans des dimensions beaucoup plus considérables; puisqu'il serait toujours possible, dans ce cas, d'ajouter à l'intensité du son par l'augmentation du nombre des exécutans.

Une des plus grandes fautes que puisse faire un architecte dans la construction d'une salle de spectacle, et surtout d'une salle d'opéra, consiste à séparer le théâtre de la salle particulièrement par un mur avancé ou par une masse solide, soit que cette masse soit arrondie en forme d'architrave, comme dans l'ancienne salle Feydeau et dans la salle Ventadour, soit qu'elle forme un encadrement comme au Théâtre-Français. Ce mur ou cette masse solide est un repoussoir qui d'une part rejette en arrière la voix des chanteurs, et de l'autre produit une répercussion des effets de l'orchestre, répercussion qui dénature la qualité du son et ne le fait parvenir au public que par un angle de réflection. Si l'acteur est placé contre la rampe, et si l'avant-scène se prolonge dans la salle, les vices de cette construction s'affaiblissent; mais si les personnages et le chœur sont échelonnés sur le théâtre, il en résulte un effet fort désagréable pour l'ouvrage du compositeur, car la masse sonore qu'il a combinée n'est plus homogène, et, selon la position des chanteurs et le plan qu'ils occupent sur le théâtre, leur voix arrive à l'oreille de l'auditeur avec un caractère différent. On ne sait quelles idées d'effet d'architecture conduisent à établir le mur ou la masse dont il vient d'être parlé; il est vraisemblable qu'on se propose d'en faire un repoussoir qui détache les colonnes placées assez communément aux loges de l'avant-scène; mais ces colonnes elles-mêmes sont un mal très considérable en ce qu'elles interrompent la ligne acoustique et qu'elle gênent les effets de la vision. Tout ce qui rompt la ligne elliptique est mauvais en soi; ajoutons que ces colonnes, avec leurs chapiteaux et l'espèce de fronton qu'elles supportent, forment des gouffres où le son s'engloutit.

S'il est démontré que l'ellipse est la courbe la plus favorable à la libre circulation du son, il ne sera pas difficile de faire comprendre qu'elle doit être aussi appliquée à la forme du plafond des salles de spectacles. Dans la plupart de celles qu'on voit à Paris et dans les provinces de France, le plafond offre une surface plane ou quelquefois divisée en plusieurs compartimens, ou bien légèrement inclinée vers le théâtre et vers l'extrémité de la salle. Toutes ces fantaisies de l'architecte ne peuvent avoir d'autre effet que de dénaturer la masse du son, de la disperser, et de donner aux voix un caractère différent en divers points de la salle. Le plafond d'une salle d'opéra doit être nu, dépouillé de tout ornement, et tracé sur une courbe elliptique qu'il faut bien se garder d'interrompre par une ouverture au centre, comme on le fait quelquefois sous prétexte de favoriser le renouvellement de l'air dans la salle. Dans cette forme, il favorisera autant que possible la circulation du son.

Nous avons dit que tout spectateur en se rendant au spectacle se proposait d'entendre et de voir, et que les architectes en construisant leurs salles ne doivent jamais perdre de vue ces deux conditions essentielles. Nous avons parlé jusqu'ici de ce qui peut favoriser l'audition: examinons maintenant si, en satisfaisant à cet objet, on satisfait aussi à la vue.

La meilleure et en même temps la plus naturelle de toutes les manières de voir un objet est sans doute de le regarder en face, sans être obligé de s'élever, de s'abaisser ou de tourner la tête, de telle sorte que les rayons visuels tombent perpendiculairement dans l'œil. Mais cette manière de voir n'est point praticable partout dans une salle spacieuse telle qu'il la faut dans une grande ville et construite de telle sorte qu'elle puisse contenir

beaucoup de spectateurs. Ainsi donc, en raison de leurs positions, toutes les personnes qui assistent au spectacle ne peuvent jouir également de l'aspect de la scène ou de l'action théâtrale; chacune d'elles la voit nécessairement sous un aspect différent. Les spectateurs placés dans les galeries de côté et dans les loges latérales ne peuvent voir comme ceux qui sont au parterre et dans les loges en face.

Il en est de même de l'effet des décorations. Si le décorateur entend bien la disposition des objets, le centre de la salle en sera le véritable point de vue. Les spectateurs occupant le centre seront donc les seuls qui jouiront de l'effet des décorations selon la pensée de l'artiste; et le centre d'élévation, c'est-à-dire le rang de loges qui se trouvera dans le plan du théâtre, sera aussi le point le plus favorable à la vue. Quant aux spectateurs qui occuperont des places en dehors de ce centre, les effets qui résulteront pour eux de l'aspect des décorations seront variés comme leurs positions.

Ces choses étant reconnues, il reste à trouver quelle doit être la courbe sur laquelle on disposera les loges et les galeries latérales pour que du centre commun placé sur la scène on puisse tirer le plus grand nombre possible de lignes directes à l'œil des spectateurs qui occupent ces places; or cette courbe est encore l'ellipse. Au moyen de cette courbe, la scène est visible sous un aspect quelconque aux places les plus rapprochées du théâtre, tandis que dans les salles circulaires ou à peu près circulaires, comme la petite salle du Théâtre-Italien de Paris, une partie des spectateurs tourne presque le dos à la scène, surtout aux places élevées; et dans les salles où les loges latérales se prolongent en ligne presque droite, aucune ligne directe ne peut être tirée du centre de la scène à l'œil de ceux qui occupent les places rapprochées du théâtre, surtout si les loges d'avant-scène sont ornées de colonnes et forment un corps avancé comme dans l'ancienne salle Feydeau et dans la salle Ventadour.

Il est donc aussi nécessaire d'adopter la forme elliptique sous le rapport de la vue que sous celle de l'ouïe; ajoutons qu'il faut que les divers rangs de loges soient superposés et non rejetés en arrière à mesure que la salle s'élève, comme cela se voit dans plusieurs salles de Paris; car dans cette dernière disposition les rayons tirés de la rampe se rompent aux premiers rangs de loges et de galerie.

Dans un prochain article nous donnerons les meilleures dimensions de l'ellipse d'une salle d'Opéra, ainsi que des observations sur la nature des matériaux les plus favorables à la sonorité, et nous terminerons par l'examen de quelques-unes des plus belles salles de l'Europe.

Nouvelles de Paris.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Reprise de Moïse. — Continuation des débuts de Mlle Falcon.

Au milieu des succès productifs et des recettes abondantes qui viennent chaque jour remplir la caisse de l'Académie royale de musique, il y a quelque courage à M. Véron de reprendre un opéra dont le public de Paris n'a jamais compris le mérite immense: c'est un sacrifice fait à l'art et dont il est juste de lui tenir compte. Ainsi qu'il avait pu le prévoir, *Moïse* n'a piqué que faiblement la curiosité du monde oisif et sans idées comme sans émotions: les hommes sensibles au vrai beau sont venus seuls entendre ce bel ouvrage où tant de grandes conceptions sont prodiguées: malheureusement ceux-là sont partout en petit nombre.

Il y a quelque audace à Mlle Falcon de venir se hasarder dans un rôle où Mme Damoreau a mis le cachet de sa perfection; mais l'audace est un des traits du caractère des artistes de talent et de ceux qui sont destinés à en avoir. Le succès a d'ailleurs justifié en partie l'entreprise de la jeune débutante; tout ne lui a pas également réussi, mais il y a eu des choses bien rendues dans quelques parties difficiles du rôle, de ces choses bien senties et qui donnent de l'espoir pour l'avenir. Les qualités de Mlle Falcon sont un sentiment vif et profond des situations dramatiques et un accent heureux dans l'exécution; quant aux finesses de l'art, à la certitude de réussir dans ce qu'elle veut faire, à cette mesure enfin qui fait que l'artiste atteint le but sans le dépasser, ce sont des choses qu'elle n'a point encore et qu'on ne peut exiger d'elle. Le temps et une étude opiniâtre conduisent à cette perfection les artistes bien organisés, mais il n'en est pas qui y soient arrivés dès leur entrée dans la carrière. Dans quelques parties du premier acte, dans le finale du troisième et dans le commencement du bel air du quatrième, Mlle Falcon a eu de belles inspirations et des phrases bien rendues; mais l'exécution des traits a laissé désirer plus de fini. Je lui conseille de ne point dénaturer le mouvement de la seconde partie de ce dernier air en le ralentissant outre mesure dans quelques phrases: la musique n'est quelque chose qu'autant qu'on lui conserve son rhythme.

Comment se fait-il qu'en si peu de temps on ait déjà

perdu les traditions que Rossini a données pour l'exécution de *Moïse?* Presque tous les mouvemens ont été dénaturés, presque tous pressés outre mesure, et les fautes les plus grossières ont été faites par tout le monde: on aurait dit une gageure d'aller au plus mal. Il me semble pourtant que l'ouvrage vaut la peine qu'on y donne quelque soin, et l'on ne devrait point oublier que c'est à *Moïse* qu'a commencé la réputation de l'Opéra pour la beauté de l'exécution. Certes, les talens en tout genre n'y manquent pas; il ne faut que la volonté de bien faire et du respect pour la production d'un grand artiste; avec cela la musique sera toujours bien rendue à l'Opéra.

FÉTIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

CENERENTOLA. — Débuts de Tamburini et de Mme Eckerlin.

Vers le milieu du dix-huitième siècle, l'école de chant de l'Italie, ou plutôt les écoles de chant, car alors il y en avait plusieurs qui étaient célèbres, les écoles de chant, dis-je, étaient dans l'état le plus prospère. Ce temps était celui où brillaient des Senesino, des Farinelli, des Caffarelli, des Faustina, et mille autres virtuoses qu'il serait trop long de nommer. Alors il était difficile d'acquérir de grandes renommées de chanteurs, parce que les objets de comparaison étaient nombreux, et parce que le sentiment de la perfection était continuellement excité dans le public. On ne peut guère estimer à plus de trente ans la durée de cet âge d'or du chant italien. Il y eut encore de grands chanteurs après cela dans des genres différens; il y eut des Marchesi, des Gabrielli, des Ferrarèse, des Viganoni, des Mandini, des Morichelli, des Pacchiarotti, et, en dernier lieu, des Crescentini; mais le nombre des artistes d'un ordre supérieur a diminué progressivement, l'école s'est éteinte peu à peu, et finalement elle s'est à peu près anéantie.

Cependant l'Italie est toujours restée une terre favorisée du ciel pour la production des belles voix et des organisations musicales. Les circonstances qui ont amené la ruine des écoles n'ont pu faire que ces avantages du sol et du climat fussent perdus. Quelle que soit donc la situation de la musique en Italie, il s'y manifestera de temps en temps des apparitions de chanteurs formés par la nature, doués de beaux organes, d'un sentiment mélodique inné, et d'une facilité de vocalisation que le travail donne même rarement à ceux des autres pays. Si ces qualités se trouvent réunies à la volonté de se distinguer, on aura alors des ténors comme Rubini et des basses comme Tamburini; car ces artistes si distingués ne doivent leur talent qu'à la nature qui leur eu a donné l'instrument, et à leur propre travail qui en a développé les avantages. Rubini et Tamburini sont de grands chanteurs, non de grands chanteurs d'école et de tradition, en qui tout est parfait sous le rapport du mécanisme, mais de grands chanteurs à leur manière, c'est-à-dire suivant leur manière de sentir et de comprendre l'art. Leur talent est moins académique que celui des artistes célèbres que j'ai nommés précédemment; mais par cela même qu'il s'est formé sans modèle, il est individuel, original et plein d'entraînement.

L'organe vocal de Tamburini et la facilité de vocalisation qu'il a reçue de la nature en ont fait un chanteur tout différent des autres basses. On sait que le volume de ce genre de voix est un obstacle à la légèreté, et que les chanteurs cités pour cette qualité ne l'ont jamais possédée que relativement. Chez Tamburini, elle est absolue, et peu de ténors ou de voix de femme lutteraient avec avantage contre sa voix souple et moelleuse. Les avantages que le chanteur a reçus de la nature sous ce rapport, il les a développés par un travail dans lequel il n'a pris de guide que lui-même, et son habileté dans l'exécution des traits est arrivée à un point de perfection qui tient du prodige. Jamais l'articulation du gosier ne fut mieux accentuée sans dureté, et jamais les difficultés ne furent faites avec plus d'aisance. Il semble qu'il suffise à Tamburini d'ouvrir la bouche pour que les fioritures, les gammes rapides et toutes les brillantes fantaisies du chant s'écoulent sans peine.

Le rôle de Dandini fut un des premiers où le talent de ce chanteur extraordinaire se fit connaître, et depuis lors il a toujours eu pour lui de la prédilection. C'est aussi celui qu'il a choisi pour son début à Paris, et le succès a prouvé qu'il n'avait pas mal choisi. La cavatine de ce rôle est en effet très favorable au développement des qualités d'un chanteur tel que Tamburini. Les traits rapides y sont multipliés et l'articulation peut s'y faire admirer dans tout son brillant. L'enthousiasme le plus vif a éclaté dès ce morceau parmi les spectateurs, enthousiasme qui ne s'est point démenti dans le reste de l'ouvrage.

Outre la facilité qui distingue le talent de Tamburini, ce chanteur se fait aussi remarquer par le goût et l'élégance des ornemens qu'il ajoute aux mélodies. Il n'y a point d'occasion dans le rôle de Dandini pour juger des autres parties de ce talent, et particulièrement des qualités expressives. Le rôle d'*Assur* qu'il doit chanter ce soir me permettra de l'observer sous ce rapport; mais en attendant je ne balance point à mettre Tamburini au

rang des chanteurs les plus habiles qui ont paru sur le Théâtre-Italien depuis près de trente ans.

Un autre début a eu lieu dans *la Cenerentola;* c'est celui de Mme Eckerlin. Cette cantatrice, après des succès obtenus en Italie et à Vienne, a passé quelques années en Espagne, et a été applaudie au théâtre de Barcelonne et à celui de Madrid. En l'engageant pour cette saison, l'administration du Théâtre-Italien a voulu enrichir sa troupe d'un contralto qui lui était nécessaire pour jouer quelques ouvrages importans, tels que *Semiramis*. Je crois qu'elle a fait une bonne acquisition. La voix de Mme Eckerlin n'est pas d'un volume considérable, surtout dans les notes graves; mais elle monte avec facilité et le timbre en est plein de charmes. Le défaut de force ne se fait sentir que dans les morceaux d'ensemble. Excellente musicienne, Mme Eckerlin phrase avec goût, trouve des ornemens d'un genre neuf, et qu'elle rend souvent avec élégance et finesse. Il y a bien quelques souvenirs de Mme Pasta dans sa manière de chanter, souvenirs portés quelquefois jusqu'à l'illusion par l'analogie des deux timbres de voix; mais, loin d'être un mal pour Paris, c'est plutôt une recommandation en faveur de Mme Eckerlin, car Mme Pasta et sa manière ont beaucoup de partisans parmi les habitués du Théâtre-Italien.

L'effet de la représentation de *la Cenerentola* a été en général très favorable; les deux artistes que je viens de nommer, et Santini, fort bien placé dans le rôle de *Don Magnifico*, ont obtenu les suffrages du public, et les applaudissemens leur ont été prodigués.

Ce soir, un nouveau début, celui de Mlle Julie Grisi, doit avoir lieu dans *Semiramide;* cette belle personne possède, dit-on, un talent très distingué; sa réunion à Tamburini (*Assur*) et à Mme Eckerlin (*Arsace*) ne peut manquer d'exciter l'intérêt des amateurs de musique. Toute la population distinguée qui est sensible aux arts et qui meurt de fatigue et d'ennui depuis près de trois ans aux débats de la politique, est appelée à goûter le plaisir de la variété qui lui est offerte cette année par l'actif et intelligent entrepreneur du Théâtre-Italien.

— Une souscription vient d'être ouverte chez M. Delamotte, notaire, place des Victoires, au profit de l'ancien domestique de Pellegrini, qui a soutenu par son travail ce chanteur pendant les dernières années de sa vie, et qui vient d'être porté sur la liste des candidats au prix de vertu institué par M. de Monthyon. Tous les anciens amis de Pellegrini se sont empressés de souscrire.

— La séance annuelle de l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut doit avoir lieu aujourd'hui; on y entendra la cantate du compositeur lauréat: nous rendrons compte de cette séance dans notre premier numéro.

Nouvelles des Départemens.

Lyon. Le théâtre de Lyon vient enfin de rouvrir après une longue clôture. Plusieurs débuts ont eu lieu, et dans le nombre quelques uns ont été malheureux. *Guillaume-Tell*, *la Muette* et *Jean de Paris* sont les premiers opéras que la nouvelle direction a livrés au public. Lecomte, qui chantait jadis à l'Odéon; Serda, jeune homme sorti des classes du Conservatoire, et Dabadie, qui a fait ses études musicales dans le même établissement, se sont montrés dans les ouvrages cités plus haut; Mlle Otz, Mme Pepin, Mlle Alceste et Mlle Alexandrine forment la partie féminine de la troupe.

Le public lyonnais n'a pas accueilli avec faveur les ténors que lui a présentés le nouveau directeur. Il y a eu, nous disent les journaux de la ville, à l'une des premières représentations, un soulèvement du parterre en masse contre le pauvre Cœuriot, qui doublait Lecomte dans je ne sais plus quel opéra. On a peine à croire que la substitution d'un nom à un autre sur une affiche de spectacle puisse donner lieu aux scènes les plus tumultueuses; mais telles sont les habitudes des abonnés des théâtres de province, que l'acteur non aimé du public doit supporter toute espèce d'humiliations et se soumettre souvent à un traitement d'une brutalité révoltante. Lecomte n'est, au reste, guère plus en faveur que son double, et le journaliste qui nous fournit ces détails conseille fort au directeur de se procurer au plus vite de nouveaux ténors s'il veut éviter une ruine complète. Par compensation, tous éloges sont accordés à Dabadie et à Serda, qui se sont montrés dans *la Muette*, dans *Jean de Paris* et dans *la Pie voleuse*.

L'orchestre n'a rien perdu, nous dit notre correspondant, et les chœurs se sont améliorés. En résumé, le directeur changeant ses ténors, l'année théâtrale pourra s'avancer pour lui sous d'assez heureux auspices.

Douai. — *Société d'émulation.* Il y a quelques mois qu'une société fut formée à Douai pour offrir aux amateurs de la ville les moyens d'entendre exécuter à grand orchestre leurs compositions, qui, faute de moyens de publicité, demeuraient enfouies dans des portefeuilles odorans. Un orchestre fut recruté parmi les artistes et les amateurs; un réglement fut rédigé, et la société se trouva constituée, a la grande joie des jeunes compositeurs, et, nous le croyons, à l'intérêt de l'art. Une

soirée d'inauguration fut donnée, et le succès dépassa l'attente des plus intéressés. M. E. de C., dont nous avons recommandé dernièrement à nos lecteurs un joli recueil de romances, a fait exécuter une ouverture, un air de contralto, une walse sans accompagnement et des romances. Tous ces morceaux, d'une mélodie heureuse et d'une instrumentation écrite avec facilité, ont été vivement applaudis. Une ouverture et un chœur de M. A. T. ont eu une égale part d'éloges et de critiques. Enfin, un air varié pour cor, de M. CC., a produit un effet agréable.

Nous ne saurions trop encourager l'institution de pareilles societés, dont le résultat doit être d'éclairer les jeunes compositeurs sur les effets de leurs propres ouvrages, et d'entretenir chez eux l'amour de l'art.

Nouvelles étrangères.

VIENNE. Le 15 septembre on a donné la première représentation de l'opéra de M. Auber, *Fra-Diavolo*. Cet ouvrage, qui avait été monté avec beaucoup de soin et pour lequel l'administration n'avait négligé aucune dépense, a réussi complètement. Cette représentation a été suivie de plusieurs autres où le succès a été croissant.

Le 6 du même mois, Mlle Segatta a débuté dans le rôle de Camille de *Zampa*, opéra de M. Hérold, qui jouit de beaucoup d'estime parmi les habitans de Vienne. Sans posséder une voix très forte, cette cantatrice a le don de charmer son auditoire par la douceur de son accent; sa physionomie est d'ailleurs agréable, son jeu dramatique, et ses gestes nobles et remplis de grace.

Voici un aperçu des ouvrages qui ont été joués à l'Opéra de la cour depuis le mois de septembre 1831 jusqu'au mois d'août 1832. On y verra qu'il a régné à ce théâtre une activité qui pourrait servir de modèle aux nôtres. Les titres de ces ouvrages sont : l'*Inconnue*, traduite de l'opéra de Bellini; *le Dieu et la Bayadère*, d'Auber; *le Philtre*, du même compositeur; *Zampa*, de M. Hérold; *Huit mois en deux heures*, de Donizetti, et l'*Amour à l'épreuve*, de Guglielmi. Deux de ces opéras sont devenus les soutiens du théâtre : ce sont l'*Inconnue* et *Zampa*. Outre ces grands ouvrages on a donné aussi cinq opérettes ou *quasi-opéras* qui ne diffèrent pas beaucoup des vaudevilles français.

— M. de Bériot a donné un concert au théâtre Saint-Charles de Naples, le plus vaste de l'Europe; la foule des amateurs s'y était rendu, et le plus brillant succès a été obtenu par le virtuose. Applaudi avec chaleur à la fin de chaque morceau, M. de Bériot a été rappelé par le public à la fin de la soirée, et a été salué d'un tonnerre d'applaudissemens.

— Le roi de Prusse vient de créer expressément la place de maître de chapelle de la cour pour M. Meyerbeer; cette place n'existait point auparavant. En donnant cette marque de distinction au célèbre compositeur, S. M. a voulu lui témoigner le plaisir que lui a causé la mise en scène de *Robert-le-Diable*.

— La reine des Belges a accueilli favorablement la dédidace d'une scène lyrique intitulée *la Fille de la Seine aux rives de l'Escaut*, dont la musique a été composée par M. Eykens et les paroles par M. Baudot, régisseur du théâtre de Bruxelles.

— L'université d'Oxford a accordé à Paganini le diplôme de docteur en musique.

Par Souscription.

Au 1er novembre 1832, il paraîtra chez M. Roy, éditeur de musique, un ouvrage ayant pour titre: *Des Voix et des Instrumens à cordes, à vent et à percussion*, ouvrage à l'usage des personnes qui veulent écrire la partition et arranger des morceaux en harmonie.

Donner une connaissance précise de toutes les voix et de tous les instrumens, tant à cordes qu'à vent et à percussion employés dans les orchestres;

Fixer l'attention sur le caractère de chacun, sur leur clef, leur étendue, leurs difficultés particulières, et enfin sur leur relation avec le diapason général, tel est le but de cet ouvrage.

Le tableau synoptique du diapason harmonieux ne laisse plus de doute sur la distance et la position respective des voix et des instrumens qui rendent tous les sons appréciables du grave à l'aigu.

L'ouvrage, divisé en autant de paragraphes que de corps résonnans, traite en détail des six espèces de voix, des dix instrumens à cordes vibrans, soit avec l'archet, soit en les pinçant; des vingt-deux instrumens tubiculaires ou à vent, des dix instrumens à percussion, ainsi nommés parce que leur résonnance naît de la commotion qu'on leur donne en les frappant ou en les agitant.

Jusqu'à ce jour, la connaissance de ces documens, indispensable aux compositeurs de musique et à tous ceux qui se livrent à l'étude de la partition, ne leur parvenait que par une tradition orale, tradition toujours incomplète. Cette juste observation faite par M. le chevalier Catrufo, auteur de *Félicie*, l'a déterminé à les rassembler en un seul volume et à les offrir aux jeunes gens qui se destinent à la composition musicale.

Cet ouvrage, marqué 15 francs, sera pour les souscripteurs *port franc;* pour l'étranger, 6 fr.; pour les départemens, 5 fr. 50 cent.; pour Paris, 5 fr.

On souscrit à Paris, chez Roy, éditeur de musique, Boulevard des Italiens, n° 2, au coin du passage de l'Opéra.

Publications étrangères.

Der musikalische Kirchendienst. *Ein Wort für Alle, denen die Befœrderung des Cultus am Herzen liegt; insonderheit für Organisten und Prediger.* (La Liturgie musicale, un Mot pour tout, etc.; par Fr. Kessler, avec une préface de Charles Emmanuel Nitzsch, professeur de philosophie à Bonn.) Iserlohn, 1832, in-12, XVI et 208 pages.

La littérature musicale de l'Allemagne est riche en écrits du genre de celui-ci; beaucoup d'ouvrages sur le même sujet ont été publiés particulièrement depuis environ vingt-cinq ans; le plus grand nombre offre de l'intérêt sous quelque point de vue particulier; celui de M. Kessler vient de démontrer que la matière n'était pas épuisée; il y a de l'ordre dans la distribution des objets que l'auteur s'est proposé de traiter. M. Kessler vise moins à l'étalage d'érudition analogue au sujet qu'à une critique saine, et c'est surtout par cette dernière qualité que son ouvrage se recommande.

L'ouvrage se divise en trois sections principales, précédées d'une introduction. La première division traite de l'orgue en lui-même, de ses principes et de la manière de le conduire. Elle est subdivisée en plusieurs articles qui contiennent une notice sur les commencemens et les progrès de l'instrument, la description de ses diverses parties, et la manière d'en jouer.

La seconde division est relative à l'usage de l'orgue dans les différentes parties du service divin, sur l'introït musical, le prélude, le choral, etc.

La troisième partie du livre traite du savoir musical des organistes sous le rapport de la liturgie. Cette partie, qui s'étend depuis la page 152 jusqu'à la page 204, renferme des vues fort utiles, exprimées dans un style simple convenable au sujet.

Une chose bien traitée dans le livre de M. Kessler lui donne particulièrement du prix: c'est l'explication de la liturgie musicale particulière au comté de Lamark, et en général du pays qui dépendait autrefois de l'ancien évêché de Cologne. Il n'existait rien sur ce sujet. Chaque pays catholique a une portion de liturgie qui lui est particulière, ce qui fait que les organistes, lorsqu'ils passent d'un lieu dans un autre, se trouvent souvent dans l'impossibilité de suivre l'office divin, bien qu'ils soient suffisamment instruits dans les diverses parties de leur art. Il serait donc à désirer qu'à l'exemple de M. Kessler un organiste ou un chantre de mérite publiât sur chaque localité les usages particuliers de son pays. Il y aurait des comparaisons curieuses à faire entre toutes ces liturgies locales.

Bulletin d'Annonces.

Avis important.

A dater du 15 octobre, les bureaux de l'*Agence générale de la musique* et de la *Revue musicale* seront transportés rue Saint-Lazare, 31. C'est à cette nouvelle adresse qu'il faudra faire parvenir désormais toute demande d'abonnemens à la *Revue*, de musique, d'instrumens, de livres, etc.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VI^me ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 38.

Condit. de l'Abonnem.			La Revue musicale paraît le Samedi de chaque semaine.	Division des matières :
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.	On s'abonne au bureau de l'Agence générale de la musique et de la Revue musicale, rue du Helder, n° 13; M. Schlesinger, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.	Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.
8 fr.	15 fr.	30 fr.	PARIS, SAMEDI 20 OCTOBRE 1832.	

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

VARIÉTÉS.

De la forme des salles de spectacle destinées à l'opéra.

Second et dernier article.

Les proportions de la largeur de l'avant-scène les plus propres à favoriser et l'émission de la voix, et la circulation du son, et la vue de la scène, ne sont point arbitraires, comme le supposent la plupart des architectes. Ceux-ci, dans une salle de grandeur donnée, font cette partie du théâtre tantôt plus large, tantôt plus étroite, n'ayant guère pour cela d'autre règle que leur caprice, ou bien n'étant dirigés dans le parti qu'ils prennent à cet égard que par des considérations secondaires, telles que celles de la disposition de leurs loges d'avant-scène. Cependant il y a pour cette partie importante d'une salle de spectacle des règles dictées par la théorie et par l'expérience, règles qu'il ne devrait pas être permis d'ignorer à ceux qui se chargent de tracer le plan des salles de spectacles destinées à la musique. Elles sont fort simples : en voici l'énoncé.

Soit une ellipse dont le grand diamètre n'excède pas la portée de la voix et de la vue, d'après les indications qui ont été données dans notre premier article, et dont le petit diamètre sera à l'égard du grand comme 3 est à 4, proportion qui est reconnue la plus agréable à l'œil comme la plus favorable à la circulation du son. Après avoir fixé les deux foyers de l'ellipse par les méthodes ordinaires de la géometrie et avoir dessiné sa courbe, on tirera une ligne parallèle au petit diamètre et au quart de la longueur du grand, et la longueur de cette ligne donnera exactement les meilleures proportions de l'ouverture de l'avant-scène.

A l'égard de la profondeur convenable du théâtre, elle se détermine de la manière suivante. On tire au-delà de l'avant-scène une ligne parallèle au petit diamètre de l'ellipse et au huitième de la longueur totale du grand diamètre; puis on tire deux lignes des extrémités du petit diamètre, et, passant aux extrémités de la ligne parallèle dont il vient d'être parlé, le point d'intersection de ces deux lignes obliques donne celui de la profondeur nécessaire du théâtre, tant sous le rapport des rayons visuels que sous celui des lignes acoustiques.

Il ne nous reste plus qu'à déterminer la hauteur convenable d'une salle pour que des places latérales les plus élevées les spectateurs puissent saisir facilement la vue de la scène sans que l'aspect des objets soit trop dénaturé et pour que leurs oreilles perçoivent le son de la voix à peu près dans la nature de son timbre. Or, l'expérience a démontré qu'il est impossible de bien voir et de bien entendre des places latérales les plus élevées et les plus rapprochées de la scène si le rayon visuel de ces places ne tombe au centre de l'avant-scène à peu près sous un angle de 40 degrés, ce qui ne peut avoir lieu qu'autant que le rang de loge ou de galerie le plus élevé de la salle ne surpasse pas en hauteur les deux tiers de la longueur totale de cette salle.

On objectera peut-être que la rigoureuse application de ces règles donnerait le même aspect à toutes les salles de spectacle ; mais où serait le mal d'une telle uniformité, si dans toutes les salles on voyait et l'on entendait aussi bien qu'il est possible ? La variété d'aspect, autre que celle qui peut résulter de la différence de décorations et d'ornemens, ne serait-elle pas trop chèrement achetée si elle ne pouvait s'obtenir qu'aux dépens des deux conditions principales, la libre circulation du son et la bonne disposition des rayons visuels? Or, c'est précisément ce qui a lieu toutes les fois que les proportions indiquées dans notre premier article et dans celui-ci ne sont pas adoptées.

Il nous reste à parler des matériaux qui doivent être

employés dans les constructions intérieures d'une salle de spectacle pour obtenir la meilleure résonnance possible. La théorie et l'expérience doivent être consultées en cela comme dans le reste. Nos architectes semblent faire à dessein tout le contraire de ce qu'il faudrait faire à cet égard, car les uns multiplient dans le contour intérieur des corps durs qui répercutent les sons avec sécheresse et dureté, et les autres emploient avec profusion les toiles qui absorbent le son.

Dans le dessein d'établir une séparation entre la salle et le théâtre, en cas d'incendie, on a bâti un mur épais en pierre de taille à l'Odéon et dans quelques-unes des salles les plus modernes de Paris, vers la partie du théâtre qui avoisine ce qu'on nomme *le manteau d'Arlequin*, et conséquemment là où la voix des chanteurs et les sons de l'orchestre ont leur foyer de production; l'effet inévitable du voisinage de ce mur est de répercuter le son avec force, ce qui est un mal, puisqu'à l'angle d'incidence qui se trouve en un point quelconque de la salle il se produit nécessairement un effet d'écho. Il faut qu'une salle soit sonore et qu'elle vibre dans son ensemble à peu près à la manière d'un instrument; mais les corps durs comme la pierre, le fer et les autres métaux, ne vibrent point harmoniquement, et répercutent avec dureté. Le bois, au contraire, et surtout le bois léger, tel que le sapin, a toutes les qualités propres à donner des vibrations faciles et conséquemment à seconder la sonorité de la salle. Il suit de là que toute enceinte intérieure de salle de spectacle doit être faite en bois de cette espèce. Plus le bois est compact, moins il facilite la résonnance. Le chêne, l'orme, le charme doivent être rejetés par ce motif; le hêtre serait admissible : le sapin est toujours le bois qui doit être préféré. On recouvre souvent de toile le pourtour des galeries dans le but de faciliter les travaux du peintre décorateur; c'est un grand abus sous le rapport de l'acoustique, car le son s'insinue dans les mailles de cette toile et s'y absorbe.

La difficulté de disposer convenablement l'orchestre pour la bonne résonnance est assez grande. S'il est trop bas à l'égard du théâtre, il devient sourd et ne forme point un tout homogène avec les voix placées sur la scène; s'il est assez élevé pour l'effet musical, il devient un obstacle à la vue des spectateurs les plus rapprochés de la scène. On a remarqué que la meilleure position, sous le rapport de l'homogénéité des sons, est celle où le plancher de l'orchestre, près de la ligne de séparation du parterre, forme avec celui de l'avant-scène un angle d'environ vingt-cinq degrés; mais il n'est possible d'élever autant l'orchestre qu'en donnant aussi beaucoup d'élévation au fond du parterre, afin de pouvoir lui procurer une pente douce, telle que les spectateurs les plus voisins de l'orchestre puissent voir la scène sans obstacle.

Le plancher de l'orchestre doit former une espèce de tremplin élevé d'environ dix-huit à vingt pouces au-dessus du sol ou d'une assise quelconque, soit en bois, soit en pierre. Ce plancher, ainsi que tout ce qui l'environne, doit être fait en sapin de choix, bien sec et sans nœuds, afin que tout ce qui environne la masse des instrumens soit autant que possible en état de vibration avec eux.

Au moyen de tous les procédés de construction indiqués jusqu'ici, on peut affirmer qu'une salle d'opéra sera la meilleure possible, la plus sonore, la plus uniforme dans son système de résonnance et la plus favorable à la voix des chanteurs. La négligence introduite dans quelqu'un de ces procédés sera plus ou moins nuisible aux effets d'acoustique ou d'optique.

L'examen de quelques-unes des plus belles salles de spectacle achèvera de démontrer que les principes énoncés précédemment sont les seuls par lesquels on peut favoriser la libre circulation du son et la vue de toutes les parties de la scène.

Le plus ancien théâtre de l'Italie est celui de Vicence; il fut construit en 1580, sur les dessins de Palladio aux dépens de l'académie olympique de cette ville. Sa forme rappelle celle des théâtres des anciens; elle offre, dans la partie occupée par le public, l'aspect d'un arc de cercle, qui n'est point divisé par des rangs de loges, des galeries et un parterre, comme les salles modernes, mais par des gradins terminés par une colonnade d'ordre corinthien. La scène a soixante-dix-huit pieds et demi de longueur et vingt-et-un pieds de largeur.

Ce théâtre n'a point été construit pour y représenter des spectacles à la manière des peuples modernes, mais les tragédies de Sophocle et d'Euripide, avec les traditions de l'antiquité. Ces pièces furent jouées par les académiciens olympiques eux-mêmes. La plupart des défauts des salles antiques, c'est-à-dire la dispersion du son et l'affaiblissement progressif de l'articulation de la voix, en raison de la position des spectateurs; tous ces défauts, disons-nous, se retrouvent dans la salle de Vicence, moins les moyens artificiels imaginés par les Grecs et les Romains, c'est-à-dire les masques et les vases de répercussion. Plus les spectateurs sont rapprochés de la scène, moins ils entendent la voix des acteurs.

Après le théâtre de Vicence, le plus ancien de l'Italie est le vieux théâtre de Parme : il fut construit en 16

sous la domination de la maison Farnèse; le Bernin fut le dernier architecte qui y mit la main. Depuis longtemps il est abandonné, à cause de son mauvais état. Sa longueur totale, y compris le grand escalier qui y conduit, est de trois cent cinquante pieds environ, et sa largeur intérieure de quatre-vingt-seize pieds. L'ouverture de la scène n'a que trente-six pieds, ce qui n'est point proportionné avec la vaste étendue du terrain, en sorte que l'aspect de la salle est absolument opposé à celui de la salle de Vicence, et présente une longue galerie arrondie à son extrémité. Il en résultait que les lignes sonores ne frappaient que sur les côtés, et que les spectateurs du fond de la salle ne pouvaient rien entendre. Cependant, il s'est trouvé des écrivains qui soutenaient que nonobstant la forme dont il vient de parler et la grandeur de la salle (elle pouvait contenir huit mille personnes), on y entendait parfaitement de partout; il suffit d'une simple opération graphique sur le plan de cette salle pour démontrer que cette assertion est inexacte.

L'ancien théâtre de Saint-Charles, à Naples, fut le premier où les règles de l'acoustique furent suivies. Ses proportions étaient trop vastes, mais sa forme elliptique favorisait la circulation du son. Sa longueur totale était de deux cent soixante-dix pieds environ, et sa plus grande largeur, d'un rang de loges à l'autre, était de soixante-six pieds. Il avait six rangs de loges élevés à plomb l'un sur l'autre. L'ouverture de la scène avait cinquante pieds de largeur et de hauteur. La grandeur excessive de la salle était cause que l'on n'entendait pas bien de tous les points; mais ce défaut était à peu près le seul qu'on pût y reprendre.

Nous passons sous silence plusieurs autres salles qui pourraient donner lieu à confirmer les principes établis précédemment, parce que cela nous entraînerait loin, et nous arriverons immédiatement au théâtre *Argentina* de Rome, qui réunit à peu près toutes les conditions désirables dans de petites proportions, et qui a servi de modèle à beaucoup d'autres théâtres. Le théâtre *Communale* de Bologne, celui de Turin, et surtout le beau théâtre *alla Scala* de Milan, construits d'après les règles d'acoustique et d'optique dont nous avons donné un aperçu, réunissent toutes les qualités désirables, et ce dernier, malgré son étendue considérable, est très favorable au développement des moyens des chanteurs.

La salle de l'Opéra de Paris n'est pas à l'abri de tout reproche dans la partie qui avoisine la scène, et les cavités placées dans le haut vers le fond, la large ouverture dans le plafond au-dessus du lustre, sont des fautes assez graves; néanmoins les lignes principales de cette salle sont bien tracées et sont favorables à la circulation du son. Presque toutes les autres salles de Paris sont plus ou moins mal construites.

Nouvelles de Paris.

INSTITUT DE FRANCE.

ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS.

Séance annuelle (13 octobre).

La distribution des grands prix de peinture, de sculpture, d'architecture et de musique, forme, avec l'exécution de la cantate du musicien lauréat, l'objet important de ces séances solennelles de l'Académie des beaux-arts de l'Institut: je passerai donc sous silence la notice de M. Quatremère de Quincy sur la vie et les ouvrages de Cartellier, sculpteur distingué dont les travaux ne sont point de ma compétence. J'ai déjà fait connaître les noms des jeunes artistes qui ont mérité des récompenses de l'Académie sous le rapport de la composition musicale, et l'on sait que le premier grand prix a été décerné à M. Thomas, élève de MM. Lesueur et Barbereau, et que deux accessits ont été accordés, l'un à M. Alkan, élève de M. Zimmermann, l'autre à M. Boisselot, élève de MM. Lesueur et Fétis. Je n'ai donc à parler ici que de l'ouverture pour orchestre de M. Thomas, qui a servi d'introduction à la séance et de la scène du même compositeur qui a obtenu le premier grand prix.

Si j'avais jugé de l'ordre dans lequel ces deux morceaux ont dû être produits en raison de leur mérite et du degré d'habileté qu'on y remarque, j'aurais cru que l'ouverture de M. Thomas était un de ses premiers essais et que sa cantate est d'une époque postérieure; mais j'ai appris que c'est précisément le contraire. Il faut croire qu'il y a eu quelque précipitation dans la facture de l'ouverture, car elle est inférieure à la cantate de M. Thomas, non-seulement sous le point de vue de l'inspiration, mais aussi sous celui de l'effet de l'instrumentation. Il paraît que l'usage est de réserver aux anciens pensionnaires de l'école de Rome le droit de composer l'ouverture qu'on exécute chaque année au commencement de la séance, mais que l'artiste auquel appartenait ce droit pour cette année y a renoncé. M. Thomas s'est chargé du soin d'écrire le morceau; il l'a fait vite et n'a pas aussi bien réussi qu'on pouvait l'espérer d'après le mérite de sa cantate. L'Introduction écrite pour des violoncelles a de la monotonie. Dans l'allegro il y a de jolis motifs, mais la seconde partie

est un peu vague et le système de modulation ne m'en a point paru heureux. On y remarque aussi quelques combinaisons d'instrumens qui ne semblent pas avoir produit l'effet que l'auteur en attendait.

Je me hâte d'arriver à la cantate dans laquelle brillent des dispositions très heureuses qui peuvent donner de l'espoir pour l'avenir de M. Thomas; le titre de cette cantate est *Hermann et Kelly*, la scène est supposée en Suisse. Dès l'introduction, le jeune compositeur a su peindre le site et la situation des personnages et donner à son ouvrage le mérite assez rare de la couleur locale. La chansonnette de son jeune paysan a du naturel sans vulgarité, ce qui n'est pas plus commun. La gradation de l'intérêt est aussi bien marquée, et l'air d'explosion qui termine la cantate est rempli de passion. Je terminerai mes éloges en disant que M. Thomas a su se défendre de cette manie de tout peindre dans le récitatif, manie qui est celle de presque tous les jeunes compositeurs, particulièrement de ceux qui concourent pour le grand prix de l'Institut, et qui donne de la lourdeur à leur style.

Une seule observation critique: elle pourra être utile à M. Thomas dans la suite de sa carrière. Elle est relative à sa manière d'employer les voix. Dans la première partie de sa cantate, il a donné à la partie de ténor une étendue convenable; mais dans la seconde ce ténor descend trop bas et ne produit qu'un effet sourd qui ne répond pas à la pensée de l'auteur. Chaque voix doit être employée dans son caractère et à une étendue sonore dont il ne faut jamais sortir. M. Thomas va partir pour l'Italie. Les jeunes musiciens se plaignent de n'y rien trouver à étudier; qu'il ne les imite pas dans leur dégoût, et qu'il apprenne des compositeurs italiens, même des plus faibles, l'art de faire chanter avec facilité et d'employer les voix de la manière la plus avantageuse: cet art n'existe que là.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

SEMIRAMIDE. — Débuts de Mlle Julie Grisi. — Tamburini. Mme Eckerlin.

Le premier mois de l'ouverture du Théâtre-Italien est toujours le temps le plus critique pour l'administration de ce théâtre. Ses habitués demandent volontiers du nouveau; mais jusqu'à ce que l'opinion soit formée sur ce qu'on leur offre, il règne une sorte d'incertitude sur le succès des artistes et des ouvrages, fort pénible pour un entrepreneur qui sacrifie des sommes énormes pour composer sa troupe et pour monter des opéras nouveaux. Mais le mérite distingué des chanteurs finit toujours par triompher des résistances et par donner de la vogue au spectacle où l'on entend en général la musique la meilleure et l'exécution la plus parfaite.

Nous ne sommes point encore sortis tout-à-fait de la lune néfaste dont je viens de parler; cependant deux grands succès sont déjà constatés: je veux parler de ceux que Tamburini et Mlle Grisi viennent d'obtenir dans la *Semiramide*. Déjà j'ai dit que la voix de Tamburini, sa vocalisation libre et facile, son articulation prodigieuse et son goût ont charmé les *dilettanti* dans *Cenerentola;* mais j'ai laissé entrevoir que son genre de talent me semblait plus propre au style sérieux qu'au bouffe. Je crois que je ne m'étais pas trompé, car il a été bien supérieur dans le rôle d'*Assur* à ce qu'il avait paru dans celui de *Dandini*. Il a été à la fois acteur pathétique et chanteur élégant.

La voix de Tamburini n'a pas une grande étendue vers les cordes graves, mais ce qui lui manque de ce côté, elle le regagne dans les notes élevées, et la facilité avec laquelle ce chanteur atteint au *fa* et au *sol* semble plutôt appartenir à un ténor qu'à une basse. Admirable dans tout ce qui exige de la souplesse et de la légèreté, non-seulement il ne laisse jamais rien à désirer sous le rapport de la justesse de l'intonation et la netteté de l'articulation, mais il surpasse presque toujours l'attente de son auditoire, malgré la confiance qu'inspire son talent. Jamais, par exemple, l'introduction de *Semiramide* n'avait fait autant d'effet qu'avec Tamburini, et si Lablache l'emportait sur lui par l'énergie dans le duo avec *Arsace*, il lui était inférieur dans celui du second acte avec *Semiramis*. Là, le talent de Tamburini est dans toute sa beauté; rien de plus parfait ne saurait être imaginé. Enfin, dans la grande scène où l'on pouvait craindre pour lui le souvenir du talent si dramatique de Lablache, il a mis le sceau à sa réputation et comme acteur et comme chanteur par sa manière pathétique de phraser et par sa verve au mouvement final.

A des éloges si justement mérités, qu'il me soit permis d'ajouter une critique, je crois, fondée. Grace à la flexibilité de l'organe vocal de Tamburini, les mouvemens les plus rapides sont ceux où il étonne le plus ses auditeurs. Il en résulte qu'il a du penchant à accélérer ces mouvemens, et que dans les morceaux d'ensemble où les autres chanteurs qui n'ont pas la même facilité opposent de la résistance, il donne quelquefois lieu à un défaut d'ensemble. Il est nécessaire qu'il sache se sacrifier un peu à l'effet général.

Mlle Julie Grisi est une belle personne dans toute

l'acception du mot. Son visage a quelque chose du caractère des madones de Raphaël : sa taille est élégante, ses mouvemens sont gracieux. Ces avantages ne sont pas précisément du domaine de la musique, mais ils disposent très favorablement le public pour une cantatrice, et lui font prêter à ses accens une attention qu'il n'accorderait peut-être pas à son talent, si elle était moins jolie.

Mais ce n'est pas seulement par sa beauté que Mlle Grisi a mérité les suffrages des dilettanti de Paris; sa voix légère et facile jusque dans les cordes les plus élevées, sa hardiesse dans les traits, son imagination dans l'improvisation des fioritures et son intelligence de la scène justifient la faveur qu'elle a trouvée parmi nous. Le succès dépend souvent du premier pas; celui de la jeune cantatrice a été des plus heureux, car le grand morceau d'ensemble du premier acte, morceau si difficile et qui est l'écueil de la plupart des cantatrices, a été pour elle l'occasion d'un triomphe. Elle y a donné tout d'abord une idée favorable de sa facilité, de la justesse et de la sûreté de sa voix. Non moins heureuse dans son air, dans le finale, et surtout dans les deux duos du second acte, elle a vu les dispositions favorables du public pour elle aller *crescendo*, et la seconde représentation de Sémiramis a mis le sceau à son beau succès.

Cette époque doit exercer une grande influence sur l'avenir de Mlle Grisi. Elle est bien jeune encore; son talent est plein de charme, mais il peut s'élever encore, prendre un plus grand caractère et peut-être arriver à se classer au premier rang parmi les artistes les plus distingués. J'espère qu'elle aura de l'ambition, qu'elle ne se laissera point éblouir par ses succès et qu'elle voudra tout ce qu'elle peut. Qu'elle ne se lasse donc point d'étudier un art difficile où le plus habile est toujours prêt à arriver sans atteindre absolument le but qui est celui de la perfection absolue.

Je l'ai déjà dit, je le répète encore, Mme Eckerlin, malgré certains défauts d'organisation, a un talent fort distingué, et le public ne lui rend pas la justice qui lui est due. La crainte que lui a inspirée une sévérité qu'elle ne méritait pas nuit maintenant au développement de ses facultés, mais je ne doute pas qu'elle ne finisse par triompher et par jouir de tous ses avantages. Dans le rôle d'*Arsace* elle n'a point produit à la première représentation tout l'effet qu'on pouvait attendre de son talent parce qu'elle était souffrante, mais elle était mieux disposée à la seconde et elle y a eu de fort beaux momens. Il y a quelque chose de séduisant dans l'accent de sa voix lorsqu'elle est dans ses cordes favorables, et il y a toujours beaucoup de goût dans le choix des ornemens de son chant. Malgré ses injustices, le public n'a pu résister au plaisir que Mme Eckerlin lui a fait dans le duo du second acte avec Mlle Grisi; ce morceau a produit sur l'auditoire un effet d'enthousiasme.

Il Barbiere di Seviglia. — Mme Boccabadati. Tamburini.

Si la voix de Mme Boccabadati était aussi agréable que son habileté est considérable, peu de cantatrices pourraient prétendre à de plus grands succès, même auprès de ce public de bronze qu'on trouve à nos spectacles du bon air. Malheureusement, l'accent de son organe prend quelquefois quelque chose d'aigre et de pointu qui est fort nuisible à l'appréciation de son talent pour des gens qui ne se connaissent guère qu'en voix. Je crois cependant que si cette cantatrice veut réfléchir sur quelques observations que je vais lui soumettre, elle pourra éviter en partie le défaut qui gâte les excellentes choses qu'elle fait, comme Mme Pisaroni finît par améliorer certains sons défectueux de sa voix, après que je lui eus indiqué l'influence de la disposition de sa bouche sur ces sons. Je crois donc que l'organe vocal de Mme Boccabadati produit de beaux sons et que l'exercice auquel cette dame s'est livrée lui a fait acquérir toute la souplesse nécessaire; mais je suis convaincu que certaines syllabes, certaines lettres s'allient difficilement dans la bouche de Mme Boccabadati avec les sons auxquels elles doivent être liées, et que c'est pour faciliter cette alliance que la cantatrice donne aux organes modificateurs de la voix, tels que la langue, les lèvres et le palais, une disposition qui détériore la qualité du son. En général, le son prend un caractère aigre et sifflant lorsque le voile du palais s'abaisse considérablement et lorsque les lèvres s'allongent horizontalement pour faciliter la prononciation de certaines lettres, par exemple de l'*i*. La disposition de l'intérieur de la bouche en voûte arrondie et la position naturelle des lèvres, ni trop ouvertes ni trop fermées, sont les conditions nécessaires d'un son pur et moelleux. Je n'en dirai pas davantage pour ne pas ressembler au professeur de philosophie du *Bourgeois Gentilhomme*, mais j'espère que ces indications suffiront à Mme Boccabadati pour lui faire éviter, au moyen de quelques études, le seul obstacle qui s'oppose au succès mérité par son talent.

Placée sous l'influence de son début où elle n'a pas été appréciée ce qu'elle vaut, Mme Boccabadati a chanté avec une crainte excessive sa cavatine *Una voce poco fà*, et n'a pu y déployer à l'aise toute son habileté; mais dans le duo suivant avec Tamburini, la fécondité de

son imagination, l'élégance et la nouveauté de ses traits et la netteté de son exécution lui ont procuré des applaudissemens très bruyans et bien mérités. Remise par cette victoire qu'elle avait remportée sur le public, elle a été fort bien dans le reste du rôle. Je lui conseille toutefois de choisir pour la leçon de chant un autre air que celui de Donizetti : cet air n'est point agréable ; sa mélodie est languissante, et ce n'est que dans la cabalette qu'il produit quelque effet.

Tamburini, toujours étonnant par le brillant et la sûreté de son exécution, a dit à merveille son air d'introduction et le duo *All' idea di quel metallo*, et pour tout dire en un mot, il a été dans tout l'opéra chanteur excellent dans toutes les parties qui constituent son véritable talent. Il joue aussi le rôle de Figaro d'une manière fort agréable; mais je crois qu'il cherche trop à donner à ce personnage des manières élégantes qui conviendraient davantage au comte Almaviva. Le caractère de Figaro, tel que l'a conçu Beaumarchais, c'est la verve et l'impudence.

Bérattoni a dit d'une manière très convenable le rôle de Basile, et Graziani a été comme à l'ordinaire parfait dans celui de Bartholo; néanmoins, avec tant d'élémens de bonne exécution, il y a eu bien des fautes dans l'ensemble. L'orchestre et les chanteurs, chacun allait de son côté. Tamburini poussait en avant, Mme Boccabadati retenait autant qu'elle pouvait, et le chef d'orchestre flottait incertain. Il faut s'entendre et s'aider mutuellement sans renoncer à la rectitude de la mesure, c'est le seul moyen de faire produire à la musique tout l'effet dont elle est susceptible.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LA MÉDECINE SANS MÉDECIN,

Opéra-comique en un acte, paroles de MM. Scribe et Bayard, musique de M. Hérold.

Les sociétaires de l'Opéra-Comique avaient annoncé, avant d'ouvrir leur théâtre, l'intention de revenir à *la comédie à ariettes*, c'est-à-dire au berceau du *genre national;* on peut considérer la représentation de *la Médecine sans Médecin* comme la publication de leur manifeste; mais peu s'en est fallu qu'ils ne nous aient donné la comédie à couplets, car les morceaux de musique n'arrivent dans cette pièce que comme les *Flons-flons* du Gymnase ou des Variétés. Je serais bien étonné si l'œuvre de MM. Scribe et Bayard n'était quelque débris de leurs lectures au boulevard Bonne-Nouvelle; sauf l'élégante musique de M. Hérold, véritable tour de force, et le jeu des acteurs, je me serais cru transporté sur cette terre classique du madrigal en action.

Si mes lecteurs veulent savoir ce que c'est que la *Médecine sans médecin*, je leur dirai d'abord que le titre n'a aucun rapport avec le sujet, car il n'y a point de médecine dans la pièce, et il y a un médecin qui ne croit point à son art, mais qui veut guérir tous ceux qu'il rencontre des maladies qu'ils n'ont pas. Puis il y a un négociant respectable qui n'a pas de quoi payer ses lettres de change et qu'on croit malade tandis qu'il n'est que chagrin ; puis il y a un jeune Anglais porteur d'une traite de dix mille francs sur lui, qui la déchire et qui lui en remet les morceaux, ce que le négociant respectable accepte de grand cœur; puis le jeune homme à la traite s'ennuie et veut se tuer; puis il a une tante avare à qui il fait don de sa fortune; puis cette tante avare lui rend sans hésiter ce qu'il lui a donné dès qu'elle apprend qu'il ne veut plus se tuer; puis le négociant a une fille qui aime l'Anglais et l'Anglais aime la fille du négociant; puis on les marie afin qu'il y ait de l'argent dans la caisse du papa; puis le médecin se réjouit d'avoir fait tout cela sans le secours de l'apothicaire; le rideau se baisse, et l'on demande l'auteur suivant l'usage.

Il a fallu du courage à M. Hérold pour que la plume ne lui tombât point des mains, et beaucoup de talent pour faire de jolie musique sur un tel sujet; il a eu l'un et l'autre. Aucun motif de musique ne se trouvait dans aucune scène; il l'a compris et s'est sauvé par des détails charmans; dans une chose vulgaire il a trouvé le moyen d'être toujours distingué : il y a peu de musiciens qui seraient capables d'en faire autant.

Je ne parle pas de l'exécution musicale de *la Médecine sans médecin:* j'espère que mes lecteurs m'en dispensent. Il y a dans cette pièce une jeune personne qui a débuté depuis peu de temps à l'Opéra-Comique ; elle se nomme Mlle Massy. Au théâtre, et je crois aussi dans les journaux, on a dit que cette demoiselle est élève de Martin; il faut rendre à chacun ce qui lui est dû : Mlle Massy est élève de MM. Choron et Boullangé-Cunzé. Elle est douée d'une figure fort agréable, a peu de voix, mais elle chante juste et avec quelque sentiment musical; enfin elle joue avec intelligence. Avec ces qualités elle pourra obtenir des succès.

— Le célèbre pianiste Field est arrivé de Londres à Paris depuis quelques jours. Rossini y a fait une apparition de quelques heures, et notre Boieldieu est de retour du midi de la France. Malheureusement sa santé ne s'est pas entièrement rétablie, et les médecins lui ont conseillé d'aller à Pise : il partira sous peu de jours.

Nouvelles des Départemens.

Boulogne-sur-Mer. — *Théâtre, concerts.* Boulogne est une des villes de France où l'on fait le plus de musique : le séjour de riches Anglais dans cette ville y attire toute l'année une foule d'artistes qui vont y chercher fortune. Depuis deux ans surtout, les concerts s'y sont multipliés dans une proportion énorme, parce que depuis deux ans les artistes ne sont pas heureux; il leur faut de la tranquillité, de la stabilité, pour qu'ils puissent travailler utilement à l'accroissement de leur bien-être. Aussi n'est-ce pas seulement à Boulogne que des concerts ont eu lieu, c'est dans toute la France. Les artistes ont comme d'un commun accord quitté Paris, et se sont répandus dans toutes les villes un peu peuplées dans lesquelles ils ont remplacé les représentations théâtrales qui ont partout été suspendues à cause de la fermeture de l'Opéra-Comique. Nous venons de recevoir de Boulogne le compte-rendu des concerts les plus remarquables qui s'y sont succédés depuis quelques mois, des débuts de théâtre et de la distribution des prix de l'école de musique qui vient d'avoir lieu il y a quelques jours.

Notre correspondant nous apprend qu'il y a de grands progrès à signaler dans les résultats qu'a présentés cette année l'école de musique. MM. Félix Godefroy et Magnier ont été surtout remarqués.

La troupe chantante semble assez bien composée cette année. La *prima donna*, autrement dit la *première chanteuse*, Mme Charles-Derly, s'est emparée de la faveur du public; Mlle Meugnier n'a pas moins réussi, et le ténor Rosset a rempli convenablement son emploi. L'orchestre a subi des améliorations notables, et l'ensemble de l'exécution est satisfaisante.

MM. Pixis et Drouët ont donné ensemble un concert dans lequel Mlle Francilla, jeune élève de M. Pixis, s'est fait entendre pour la première fois Mlle Francilla possède une très jolie voix et une belle exécution sur le piano; avec d'aussi précieuses qualités, cette jeune artiste ne manquera pas de succès. « Nous avons re« trouvé, dit notre correspondant, dans l'exécution « de M. Pixis, la correction et l'énergie qui caractéri« sent le talent de cet excellent pianiste.

« M. Pixis est de plus avantageusement placé au « rang des compositeurs dramatiques par son opéra « très estimé de *Bibiana*. A cette occasion de composi« tion dramatique, nous ajouterons que, si nos souve« nirs ne nous font faute, Mlle Blahetka, qui, avec « Mlle Féry et MM. Pixis et Schilling, a si modestement « concouru à l'exécution de l'ouverture de *Fidelio*, doit « avoir fait représenter il y a trois ans, à Vienne, un « opéra de sa composition qui a obtenu du succès.

« Il tardait au public d'entendre enfin l'homme cé« lèbre dont il espérait merveille. M. Drouët a pleine« ment tenu sa parole d'artiste prodigieux, et nous « n'avons rien dit de trop en l'annonçant comme le « flûtiste le plus extraordinaire que l'on connaisse. »

— En rendant compte du concert de Mlle Blahetka, notre correspondant s'exprime ainsi : « Je commence à me faire aux réunions peu nombreuses des concerts. J'y ai même remarqué de grands avantages : c'est que dans ces assemblées la musique est généralement meilleure et mieux sentie. L'accord y est plus immédiat et plus praticable entre l'artiste sûr d'être écouté et ce public de choix qui d'ordinaire est bon juge. Les applaudissemens, plus rares et plus calmes, ont quelque chose de plus flatteur et de plus chatouilleux à l'oreille de l'artiste. En un mot, le sentiment musical y domine tout. Aussi, Mlle Blahetka a-t-elle pu retirer de cette disposition apparente des esprits une prévision favorable au développement de son grand talent. L'auditoire a judicieusement apprécié, dans tout leur éclat, les puissantes facultés de son exécution si hardie, et surtout avec quelle égalité et quelle sûreté de toucher des successions de traits d'une complication excessive se trouvaient ajustées sous ses doigts. Le jeu de Mlle Blahetka est énergique, pittoresque comme ses compositions. A entendre ces effets d'une harmonie sévère et si richement étoffée, on sent que la muse germanique a passé par là : noble et poétique et savante Allemagne, vers laquelle tout ce qui aime les arts doit se sentir porté de vive sympathie! »

— A propos d'une soirée donnée par J. Field, le rédacteur de *la Chronique musicale*, de l'*Annotateur*, s'écrie : « Il faut croire vraiment que, pour la musique, Boulogne est la ville favorisée entre toutes les villes; et je serais bien surpris si l'exemple se présentait ailleurs de cette affluence d'artistes qui viennent s'arrêter parmi nous. En moins de quatre mois, nous avons épuisé le répertoire des plus hautes célébrités dans presque tous les genres : Paganini, Tulou, Drouët, Field, Franchomme et Mme Cinti-Damoreau. Il serait glorieux pour nous que Boulogne, qui peut tant pour cela, prît le pas sur les autres villes du département, et que, par ses travaux et son influence, une confraternité de toutes les sociétés de musique départementales se formât en société philharmonique du Pas-de-Calais. En ma qualité de citoyen boulonnais, c'est là une de mes ambitions. Nous serions d'ailleurs précédés dans cette voie par l'exemple des départemens du Nord et du Calvados, et

principalement de l'Alsace, le pays le plus musical peut-être de la France, qui, tous, contribuent de tant d'efforts au grand œuvre si puissamment poursuivi par le savant M. Fétis, dans sa *Revue musicale*, pour la propagation des bonnes doctrines et l'encouragement des études fortes.

« Maintenant j'ai besoin de dire que le concert du célèbre M. Field devait être le sujet principal de cet article. On pourrait l'avoir oublié. J'y viens donc pour payer mon tribut d'admiration au grand pianiste. M. Field appartient à l'école de Clémenti, à cette école classique, pure et pleine de majesté, dont les traditions se perdent malheureusement de jour en jour. »

MM. Bertini et Fontaine se sont fait entendre, il y a quelques mois déjà, dans une soirée qui a été l'une des plus agréables. On sait notre opinion sur M. Bertini, l'un de nos pianistes les plus remarquables. M. Fontaine est un violoniste très distingué qui fait de l'art en conscience, chose assez rare pour qu'il soit bien de le faire observer.

« Les noms de MM. Cuvillon et Franchomme, c'est notre correspondant qui parle, sont à joindre aux noms des artistes distingués dont la saison des bains a été si prodigue envers nous. L'extrême précocité du talent chez M. Franchomme en a fait un phénomème musical qui grandit chaque jour en célébrité. A seize ans il a remporté le prix de violoncelle au Conservatoire. Aujourd'hui, tout jeune encore, il joint aux charmes de l'exécution la plus expressive une fraîcheur d'imagination, un brillant coloris d'idées gracieuses qui se révèlent dans des compositions pleines de goût et d'une ineffable candeur. Sa délicieuse fantaisie sur un thème des *Deux-Nuits* a été surtout dignement appréciée. De longs applaudissemens ont aussi été adressés à M. Cuvillon, en retour de l'habileté avec laquelle il a exécuté des variations de Mayseder et un air varié de Bériot. »

On voit que la saison a été brillante à Boulogne cette année. Espérons que l'année prochaine ne le sera pas moins. Boulogne est, comme nous l'avons dit, une des villes importantes pour la musique. Nous tiendrons nos lecteurs au courant de ce qui s'y passera d'intéressant.

— Lyon. — *Grand-Théâtre.* Tout est encore embrouillé au théâtre de cette ville; le public s'obstine à ne pas vouloir des chanteurs que la direction a engagés, et la direction s'obstine à montrer ses chanteurs au public. Voici ce que dit le *Courrier de Lyon* sur ces dissentions dramatiques :

« L'indisposition de Lecomte qui se prolonge, et la retraite forcée de Cœuriot et de Loredan, ont mis la direction du Grand-Théâtre dans un embarras extrême; elle ne peut plus faire jouer l'opéra, et est réduite à composer le spectacle de chaque jour de pièces de l'ancien répertoire jouées devant les banquettes. Toutes ses prévisions ont été trompées, tous ses efforts pour remplacer les sujets dont le public s'obstine à ne pas vouloir ont été inutiles; il y a disette absolue d'artistes chantans; tous ceux qui ont quelque talent sont retenus. Sirant est à Bruxelles, dont le théâtre est dans un état prospère; il ne nous reviendra que l'an prochain. Moreau-Sainti n'était pas libre, il avait un double engagement, l'un à Feydeau, l'autre à Bordeaux, où il vient de débuter et où ne le laissera pas le directeur de l'Opéra-Comique avec qui il a signé un traité. Des offres très belles ont été faites à quelques ténors des départemens; tous étaient liés par des engagemens antérieurs. M. Boucher a offert des sommes considérables à Mmes Casimir et Ponchard; mais le séjour de Paris a un si grand attrait pour les artistes que très peu consentent à s'en éloigner. Cependant le public se plaint, et il a raison de le faire; il paie pour assister à la représentation de bons opéras bien chantés, et s'inquiète fort peu des innombrables tribulations dont un directeur des théâtres est assailli. Nous ne voyons aucune solution aux difficultés que présente, cet hiver, la situation de notre Grand-Théâtre; impossible de trouver d'autres sujets, à quelque prix que ce soit. Si le parterre persiste dans ses rigueurs, la clôture de la salle est inévitable; mieux vaudrait peut-être ce parti extrême que l'état présent de notre scène lyrique. Si le public et M. Boucher ont raison, assurément la mairie a tort : que ne retenait-elle notre excellente troupe de l'an dernier? Ne devait-elle pas prévoir l'impossibilité d'en improviser une bonne au mois d'octobre? N'a-t-elle pas fait un mauvais calcul en ne traitant pas avec M. Singier? Quelle économie aura-t-elle faite? Le Grand-Théâtre sera fermé peut-être dans quinze jours, et les soixante-et-seize mille francs de subvention qu'elle a accordés à la direction nouvelle auront été absorbés en grande partie par les indemnités auxquelles les artistes reçus par le public auront droit. Il n'y a de bonnes économies que celles qui profitent, nous l'avons dit dans le temps à l'administration municipale. Le début de la gracieuse Mme Lecomte, dans la *Somnambule*, a été très heureux; Martin, premier danseur, a été applaudi. Le ballet et la comédie sont hors de cause, mais il n'en est pas ainsi de l'opéra. Nous rendrons compte des débuts de Mme Otz, première chanteuse. »

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VI^me ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 39.

Condit. de l'Abonnem.		
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **Revue musicale** paraît le **Samedi** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'Agence générale de la musique et de la Revue musicale, rue du Helder, n° 13; M. Schlesinger, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 27 OCTOBRE 1832.

Division des matières :

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

AVIS IMPORTANT.

Depuis le 15 octobre dernier les bureaux de *la Revue musicale* et de *l'Agence générale de la musique* ont été transportés rue Saint-Lazare, 31. C'est à cette nouvelle adresse qu'il faudra faire parvenir désormais toute demande d'abonnemens de musique ou de renseignemens.

Littérature musicale.

Traité de mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie, suivi d'un supplément sur l'art d'accompagner la mélodie par l'harmonie lorsque la première est prédominante, le tout appuyé sur les meilleurs modèles mélodiques, par Antoine Reicha, membre de la légion-d'honneur et professeur de composition au Conservatoire de musique. — Deuxième édition; Paris, 1832, chez Dauprat, rue Bréda, n° 12, faubourg Montmartre; 2 vol. in-4°, un de texte et un d'exemples.

Premier article.

Dans la préface de cet ouvrage, dont la première édition a paru en 1814, M. Reicha s'exprime ainsi :

« Depuis plusieurs siècles on a publié une grande « quantité de traités sur l'harmonie et pas un seul sur la « mélodie. » Plus loin, il dit encore : « On sait que beau« coup d'auteurs de mérite ont parlé dans différens ou« vrages de la mélodie, mais ce n'est que sur la géné« ralité de ses effets. En Allemagne, en Italie, en Angle« terre, et particulièrement en France, on a fourni sur « elle des remarques plus ou moins importantes, plus « ou moins instructives et souvent plus ou moins ingé« nieuses; mais qu'en est-il résulté pour l'art musical? « Pourquoi en profite-t-il si peu? c'est que des raison« nemens vagues, sans preuves démonstratives, aussi « ingénieux et même aussi instructifs qu'ils puissent « être, ayant très peu d'évidence par eux-mêmes, peu« vent être combattus et rejetés par d'autres raisonne« mens semblables, et demeurent par conséquent sans « effet. Il en est de la musique comme de la géométrie : « dans la première, il faut tout prouver par les exemples « musicaux mêmes, comme dans l'autre par les figures « géométriques. Il faut marcher dans toutes les deux de « conséquence et conséquence, et établir un système « tellement solide que des raisonnemens quelconques « ne puissent l'ébranler. C'est sous ce rapport qu'on « n'a encore rien publié sur la mélodie; les remarques « mêmes faites jusqu'à nos jours touchant cet objet ne « peuvent fournir la matière d'un véritable traité de mé« lodie. Je me suis donc vu dans mes recherches en« tièrement abandonné à moi-même; et, si à mon insu « je me rencontrais dans quelques points avec ceux qui « ont écrit avant moi sur la mélodie, ce serait une éma« nation immédiate de mon système, et, dans ce cas, « il serait injuste de m'en faire un reproche.

« On verra dans le courant de ce traité que la période « musicale existe, et qu'elle est la base de tout ce qui « constitue la véritable mélodie. Cette période est restée « jusqu'à nos jours un secret; jamais on ne l'a prouvée « ni définie d'une manière indubitable; et, lorsqu'on « en a parlé, elle n'a été que trop confondue avec les « phrases, les dessins et les membres mélodiques qui « n'en sont que des parties. C'est par cette raison qu'elle « a joué un si triste rôle dans la fameuse querelle des « piccinistes et des gluckistes. Le rhythme musical, « dont la connaissance est si importante non-seulement « dans la musique, mais dans la poésie lyrique, par des « causes semblables, a éprouvé le même sort. »

Je n'ai tant étendu ces citations que pour faire comprendre et l'objet que M. Reicha s'est proposé dans son

livre, et la situation où il s'est trouvé en l'écrivant. Non-seulement il a compris l'utilité que peut avoir un traité systématique de la mélodie; mais la nécessité de le faire lui a paru d'autant plus pressante qu'il s'est persuadé qu'il n'existait rien sur ce sujet. Bien qu'il ait été dans l'erreur à cet égard, c'est un point qu'il ne faut pas oublier afin de lui laisser tout le mérite de ses idées.

Je viens de dire que M. Reicha était mal informé quand il a dit qu'il n'existait pas avant son livre d'ouvrage spécial sur la mélodie: en effet, laissant à part l'excellent discours de Doni *sur la perfection de la mélodie* (1), et le livre de Nichelmann: *Die Melodie nach ihren Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften* (la Mélodie d'après sa nature et ses qualités), qu'on ne peut guère considérer que sous le rapport æsthétique, la première partie du grand ouvrage de Riepel (2), intitulée *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst* (Élémens de la composition musicale) est un traité complet du rhythme mélodique; et la seconde partie du même ouvrage: *Grundregeln zur Tonordnung* (Règles fondamentales du système des tons, etc. (3), renferme une fort bonne théorie de la modulation. Les deux derniers volumes de l'*Essai d'une introduction à la composition* de Koch (Versuch einer Anleitung zur Composition), contiennent aussi un excellent traité de mélodie sous ses différens aspects. Le deuxième traite de la création et des formes des pièces mélodiques, de la modulation, de la mesure et de ses différentes espèces, des qualités des parties mélodiques. Le troisième et dernier volume est divisé de la manière suivante: 1° du rhythme; 2° des ornemens de la mélodie et de la manière d'en varier les formes; 3° de la période mélodique.

En écrivant son livre, on a vu que M. Reicha croyait aussi qu'il n'y avait pas plus d'ouvrages spéciaux sur le rhythme particulier, c'est-à-dire celui de la mesure dans la musique et dans la poésie, que de traités généraux sur la mélodie; il ne connaissait donc pas l'ouvrage d'Augustin Pisa, intitulé *Battuta della musica dichiarata*, ni celui du P. Sacchi, *Della divisione del tempo nella musica, nel ballo e nella poesia*, dont le livre de Bonesi (*Traité de la mesure, ou de la division du temps dans la musique et dans la poésie*) n'est en quelque sorte qu'une traduction. N'oublions donc pas cette considération dans l'examen de l'ouvrage de M. Reicha: ce n'est point avec des livres qu'il a fait le sien, c'est en présence de ses propres idées que nous allons le trouver; c'est déjà un mérite dont il faudra lui tenir compte, dût-il d'ailleurs s'être trompé quelquefois.

Une autre considération ne doit pas être perdue de vue dans l'examen du livre de M. Reicha, c'est qu'il n'a voulu traiter de la mélodie qu'abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie. En bornant ainsi son travail, il a sans doute renoncé à des analyses d'un haut intérêt, car la mélodie, en l'état actuel de l'art, ne tire pas moins d'effet de l'harmonie qui l'accompagne que de ses propres qualités; la modulation, l'expression d'un chant en dépendent souvent; mais M. Reicha l'a dit dans sa préface, il n'a voulu considérer la mélodie que dans sa partie matérielle et pour ainsi dire palpable, c'est-à-dire dans ses formes périodiques et dans sa phraséologie. C'est sans doute par le même motif qu'il a évité aussi de traiter de la poétique de la mélodie et de l'influence des rhythmes dans l'expression mélodique: un traité complet de la mélodie renfermerait tous ces objets; mais, encore une fois, ce n'est pas ce que l'auteur de celui-ci a voulu faire.

Une pensée préoccupe M. Reicha, c'est de justifier l'entreprise qu'il a faite d'écrire un traité de mélodie et de répondre par avance aux objections qu'on pouvait lui faire contre l'objet d'un livre semblable. Ce n'était point sans motif qu'il prévoyait ces objections; je les ai souvent entendues sortir de la bouche même des artistes. On se persuade, en général, que les meilleures mélodies sont le fruit d'un instinct aveugle, du génie brut et sans instruction, et l'on ne sait pas que le compositeur le mieux organisé, le plus heureusement partagé par la nature dans la faculté de création, ne sait d'abord que faire de ses idées, qu'il est incapable de concevoir par lui-même le mécanisme du rhythme, celui de la modulation et la magie de l'ordre dans la pensée. Tout cela s'apprend, soit dans les livres, soit par les leçons d'un professeur, soit par l'expérience même de l'artiste. De là vient que les premières productions d'un homme de génie ne sont pas moins faibles sous le rapport de l'invention mélodique que sous tout autre, s'il a été dépourvu d'instruction préliminaire. La seule différence qu'il y a entre lui et le musicien ordinaire, c'est un certain air de nouveauté et de vigueur qui surgit du milieu des défauts de la composition et qui fait prévoir ce que l'auteur pourra devenir quand son expérience l'aura instruit. Les qualités inséparables de la mélodie sont la symétrie de rhythme dans les phrases, la symétrie de nombre dans les temps, et la régularité de la modulation, c'est-à-dire les rapports convenables dans la succession des tons; on commence par apprendre toutes ces choses, puis on en contracte l'habitude, et l'on finit

(1) Imprimé dans le second volume de ses œuvres musicales.

(2) Publiée à Ratisbonne en 1752, in-folio, et réimprimée en 1754.

(3) Francfort et Leipsick, 1757, in-folio.

par s'y soumettre sans y penser. On serait dans l'erreur si l'on se persuadait qu'elles sont autant d'obstacles à la production spontanée des idées, car le rhythme, le nombre, la modulation sont si bien inséparables des facultés du musicien instruit, qu'il y obéit sans la remarquer et comme par instinct, uniquement occupé du caractère gracieux, énergique, gai ou passionné de sa mélodie. Que d'autres entraves bien plus réelles il est obligé de surmonter dans la production et dans l'arrangement de ses idées! S'il écrit sur des paroles, dans le style dramatique, l'arrangement des vers, la prosodie, la rapidité de l'action, et beaucoup d'autres considérations le contraignent bien davantage; cependant l'homme de génie en triomphe toujours. C'est un mystère qui ne peut être compris que par les compositeurs eux-mêmes que cette faculté d'inventer, de conserver de la chaleur, de l'enthousiasme, de se passionner enfin au milieu de tant d'obstacles, de rester indépendant dans le choix de son sujet, et de le manier avec dextérité comme si rien ne s'y opposait.

J'ai entendu dire aux personnes qui improuvaient l'idée d'écrire un traité de la mélodie, qu'en supposant qu'on pût faire un bon ouvrage sur cette matière, il faudrait qu'il fût écrit par un compositeur remarquable par l'heureuse invention de ses chants, comme Mozart ou Rossini; c'est là, ce me semble, une erreur manifeste. L'homme de génie qui s'est toujours occupé de produire n'a pas les qualités nécessaires pour analyser le mécanisme de sa production; il ne se doute même pas qu'il a appris ce qu'il sait, et il n'a point de foi aux choses qui s'apprennent; nul moins que lui n'est propre à enseigner. La faculté d'analyse est un don assez rare de la nature et qui n'est point la conséquence nécessaire des autres qualités de l'esprit.

Après avoir donné quelques notions préliminaires des objets les plus importans de la musique, M. Reicha passe à la définition des dessins mélodiques, des cadences, du rhythme et de la construction de la période; puis il développe toutes ces choses dans des articles intitulés: 1° Sur les périodes d'un seul membre; 2° sur les périodes de deux membres; 3° sur le complément de la mesure après une phrase mélodique; 4° des mesures sous-entendues dans le rhythme, ou de la supposition; 5° sur l'écho mélodique; 6° sur la différence des rhythmes relativement à la quantité de mesures; 7° périodes de deux membres; 8° des points d'orgue, etc.; 9° du conduit mélodique; 10° sur les périodes qui ont plus de deux membres; 11° sur l'enchaînement des périodes; 12° mélodies de deux périodes; 13° sur les mélodies de trois périodes principales; 14° observations générales sur les coupes, cadres ou dimensions mélodiques; 15° remarques sur les airs déclamés et sur les morceaux d'ensemble; 16° sur les différens caractères de la mélodie; 17° observations sur l'unité et la variété de la mélodie; 18° sur la manière d'exécuter la mélodie et sur l'art de la broder; 19° observations sur les airs nationaux; 20° sur la manière de développer un motif; 21° sur la manière de s'exercer dans la mélodie; 22° projet d'un programme pour un cours de composition; 23° dernières remarques sur le rhythme; 24° supplément: De l'art d'accompagner la mélodie par l'harmonie lorsque la première est prédominante.

Dans un second article, j'analyserai la manière dont M. Reicha a traité son sujet dans cette distribution de la matière.

FÉTIS.

Nouvelles de Paris.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Moïse. — Seconde représentation de la reprise.

Les artistes de l'Académie royale de Musique ont été en quelque sorte surpris par la reprise de *Moïse*; peut-être aussi les répétitions ont-elles été faites avec un peu de négligence; de là le défaut de fini et d'ensemble qu'on a remarqué à la première représentation. Vraisemblablement mes observations critiques ont éveillé leur attention, car la deuxième a été beaucoup plus satisfaisante: ce n'était plus le même laisser-aller; enfin il était évident que chacun était animé du désir de bien faire. Je crois encore qu'il y a quelques nuances d'altération dans les mouvemens, mais du moins y a-t-il eu, mercredi dernier, de la chaleur et de l'effet.

Plus sûre d'elle-même, Mlle Falcon a eu plus d'énergie dans quelques situations dramatiques, et les traits qu'elle a hasardés ont eu plus de fini. Sa voix était généralement mieux posée parce qu'elle éprouvait moins d'émotion. Cette jeune personne fait des progrès remarquables dans la justesse, ce qui démontre que je ne me suis pas trompé lors de ses débuts en disant que l'incertitude de quelques-unes de ses intonations était résultat de son ardeur dans l'expression de la scène et de son inexpérience à maîtriser ses impressions. Son genre de talent sera fort utile dans l'avenir aux compositeurs qui auront à traiter des sujets passionnés.

— Une grande activité règne en ce moment dans les travaux de l'Académie royale de musique pour monter l'ouvrage en cinq actes de MM. Scribe et Auber. On croit que cet opéra sera représenté vers la fin du mois de décembre.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

La Sonnambula, opéra en deux actes, musique de Bellini. Rentrée de Mme Tadolini. — Rubini.

Plus j'entends la musique de Bellini, et plus je me persuade que ce jeune compositeur n'est point né pour la création des choses vigoureuses ni pour les grandes proportions; sa phrase est courte et tout développement semble lui faire peur. C'est un homme d'esprit, qui comprend bien les convenances de la scène, qui a de la grace dans ses cantilènes, et qui met dans sa musique une certaine douceur mélancolique de bon goût; mais la pensée vivifiante lui manque, et je ne sais quelle langueur est répandue sur l'ensemble de ses ouvrages. Je ne connais sa *Straniera* que par quelques morceaux détachés. On dit que c'est son chef-d'œuvre; j'attendrai la représentation de cet ouvrage pour juger définitivement son auteur.

Dans l'exécution de la reprise de la *Sonnambula*, j'ai deux choses à distinguer : la première est le talent individuel de quelques artistes; la seconde, l'effet de l'ensemble. Je n'ai presque que des éloges à donner en ce qui concerne Mme Tadolini, Rubini et Santini : il n'en est pas de même du reste.

Le rôle de la Somnambule convenait peu à l'extérieur de Mme Pasta; elle y portait aussi l'inégalité de son talent, d'autant plus sensible dans l'opéra de Bellini, que ses qualités passionnées ne trouvaient pas d'occasion pour s'y développer dans toute leur énergie; mais ce je ne sais quoi d'animé inséparable de son talent y répandait en plusieurs scènes un charme inexprimable, et dans la dernière elle avait un de ces élans sublimes où l'on reconnaît l'artiste supérieur. Ce n'est point par des qualités semblables que Mme Tadolini est venue briller dans le même rôle. Une voix égale d'un beau timbre, une rare facilité, un art de phraser qui fait beaucoup d'honneur à l'artiste sous lequel elle a formé son talent, tels sont ses titres aux éloges des connaisseurs et aux applaudissemens du public. D'ailleurs, sincèrement attachée à l'art qu'elle cultive, Mme Tadolini travaille assidûment et fait chaque année des progrès sensibles. Je lui voudrais seulement un peu plus de chaleur, d'enthousiasme, de passion; mais j'aurais mauvaise grace à me montrer trop difficile envers elle sous ce rapport, car elle s'est évertuée dans le rôle de la Somnambule à prendre modèle sur Mme Pasta, soit à l'égard de l'action dramatique, soit à celui de l'accent. Chaque artiste obéit à son organisation; Mme Tadolini me paraît avoir fait dans la sienne tout ce qui lui est possible comme actrice. Comme cantatrice, elle a mérité de nombreux applaudissemens, et son exécution a été à la fois élégante, correcte et pure.

Rubini, le pathétique Rubini a été sublime dans presque toutes les scènes, mais surtout au deuxième acte. Son chant n'est pas seulement de l'art, c'est de l'inspiration continuelle; c'est de plus le produit du goût naturel le plus heureux, car jamais les ornemens qu'il ajoute aux mélodies ne sont étrangers à leur caractère. Le choix de ces ornemens, la variété d'accent que l'artiste sait mettre dans l'exécution, composent l'ensemble le plus parfait qu'on puisse imaginer. Courage, Rubini; vous touchez de bien près à la perfection et vous êtes un des plus grands artistes qui aient existé.

— L'administration du Théâtre-Italien nous promet pour la semaine prochaine la *Straniera*, destinée aux débuts de Mlle Judith Grisi. Un opéra nouveau pour Paris, une débutante, et Tamburini réuni à Rubini, voilà de quoi piquer la curiosité des amateurs et de quoi fournir à leurs plaisirs.

—Rossini est revenu à Paris depuis trois jours.

— Induits en erreur par un article de l'*Annotateur de Boulogne*, nous avons dit qu'indépendamment du talent de cantatrice Mlle Francilla possède aussi celui de pianiste; nous sommes informés que cette demoiselle ne joue point du piano.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

Concert d'émulation.

Plusieurs élèves du Conservatoire, dans le but de hâter leurs progrès dans leur art, avaient fondé, il y a quelques années, une sorte d'exercice public auquel ils donnaient le nom de *concert d'émulation*. Au nombre de ces élèves se trouvaient l'infortuné Lagrave dont on entendit différentes compositions, H. Gasse et Dugelay, que la mort a trop tôt moissonnés, MM. Millault, Elwart et plusieurs autres jeunes compositeurs auxquels s'étaient réunis des instrumentistes et des chanteurs. Nous avons rendu compte de quelques-uns de ces concerts d'émulation, et nous avons eu plusieurs fois l'occasion de mêler nos éloges à nos conseils.

Il n'est pas besoin d'insister sur l'utilité d'une telle institution : tout le monde la comprend au premier aperçu. La révolution de juillet, qui a détruit tant de choses sans rien fonder, est venue anéantir ces pauvres petits concerts qui, faute de secours et par suite de beaucoup d'entraves, avaient bien de la peine à se soutenir. M. Chérubini a autorisé récemment leur réorganisation, avec des améliorations dans leur système qui,

nous l'espérons, leur prêtera vie et durée. L'orchestre sera composé désormais des jeunes artistes les plus distingués parmi lesquels on en compte un grand nombre qui ont obtenu des premiers prix dans les concours. Cet orchestre sera dirigé par M. Millault, qui possède toutes les qualités nécessaires pour cet emploi ; enfin les chanteurs des deux sexes sont, non-seulement autorisés, mais invités à prendre part à ces concerts, ce qui n'avait lieu autrefois que pour les hommes.

Tout cela est bien, mais ne suffit pas, car il y a des frais à faire pour ces concerts et les pauvres jeunes gens qui les donnent ne sont guère en état d'y pourvoir. *Quinze cents francs* seraient une somme suffisante, et quinze cents francs sont bien peu de chose pour un objet d'utilité publique. Espérons que M. le ministre du commerce trouvera le moyen de faire ce sacrifice qui portera intérêt.

Nouvelles étrangères.

M. Troupenas nous communique la lettre suivante qu'il vient de recevoir de Naples.

Le 6 octobre.

Monsieur,

L'intérêt que, je n'en doute pas, vous prenez aux succès de Mme Malibran, qui, en plusieurs occasions, m'a parlé de vous comme de l'un de ses meilleurs amis, me fait espérer que vous recevrez avec plaisir des détails sur ses succès à Naples, détails dont personne, j'en suis certain, ne contestera l'exactitude.

Notre public s'était d'abord, à la vérité, regimbé en quelque sorte contre une réputation aussi colossale, et avait voulu se retrancher dans l'impassibilité d'une cour de cassation ; mais bientôt, revenu de l'espèce d'étourdissement où l'avait jeté un talent aussi peu routinier, aussi sublime à force de naturel, il s'est laissé déborder par un enthousiasme irrésistible, dont nos annales théâtrales n'offrent pas d'exemple, au dire de nos plus vieux amateurs. Dix-sept représentations à prix doubles et presque toujours avec abonnement suspendu d'anciens opéras tels qu'*Otello*, *Cenerentola*, *Gazza Ladra* (trois circonstances on ne peut plus défavorables dans un pays où il y a peu d'aisance, où les abonnés forment une caste extrêmement rancuneuse et où, blasé depuis long-temps sur les beautés de Rossini, on est avide de nouveautés), représentations presqu'à la file, ont offert à Mme Malibran une série toujours croissante de triomphes. Mais le *bouquet* était réservé pour sa dernière apparition, lundi dernier, dans la *Gazza Ladra*. L'imagination la plus exaltée, même en se reportant aux descriptions des jeux du cirque romain, ne saurait en effet donner une idée du spectacle électrisant qu'offrait cette immense salle de Saint-Charles encombrée jusqu'aux combles et retentissante d'applaudissemens, d'acclamations, de trépignemens et de cris d'enthousiasme.

L'objet de ces transports unanimes et répétés vingt-cinq fois dans le courant de la pièce, redemandé, à six reprises, après la chute du rideau, par une multitude idolâtre qui ne pouvait se faire à l'idée d'une séparation peut-être éternelle, n'a pu s'y dérober qu'en lançant du bout des doigts des baisers dans la salle et en indiquant par un geste expressif et gracieux à la fois son épuisement à la suite d'un rôle aussi fatiguant et surtout après d'aussi vives émotions de reconnaissance. Mais ce n'est pas tout, les plus enthousiastes, et ils formaient une foule nombreuse, s'étaient pressés à la porte de sortie des acteurs, et à peine eurent-ils reconnu la chaise à porteurs de Mme Malibran qu'ils l'escortèrent jusqu'à son hôtel, au bruit d'acclamations qui mirent en émoi la rue de Toledo, et la saluèrent avec plus de force dans la cour du palais Barbaja pendant qu'elle en gravissait l'escalier. Mais ce qui prouve encore davantage peut-être l'impression extraordinaire de Mme Malibran sur notre public et les progrès gigantesques qu'elle a fait faire, en si peu de temps, à son goût, c'est ce qui s'est passé avant-hier, surlendemain de son départ, à Saint-Charles. On y donnait un opéra favori, celui qui, sans contredit, de tous ceux représentés depuis dix ans, y a eu, à plusieurs reprises, le plus grand succès, *l'Esule di Roma* de *Donizetti*. Lablache, admirable dans le rôle de Marino, y reparaissait pour la première fois depuis son retour ; Mme Ronzi-Debegnis, dont le jeu, la voix et surtout la méthode ont en vérité beaucoup gagné depuis son assez longue retraite du théâtre, et qui depuis un an formait les délices de notre public, avait pris le rôle de Mlle Tosi, chanteuse bien inférieure sous tous les rapports. Eh bien ! à tout cela on a fait l'accueil le plus froid qui se puisse imaginer, et même on a réprimé par des *chut* nombreux les velléités d'applaudissemens de quelques partisans, à la fin des morceaux ordinairement d'un effet infaillible, tels que le trio du premier acte et le duo du second.

Rien au surplus d'étonnant à cette apathie ; le brillant météore a disparu et nous voici de nouveau plongés dans un demi-jour auquel nos faibles yeux avaient pu d'abord s'habituer graduellement, mais qui leur est maintenant insupportable après de tels flots de lumière ; car les jouissances théâtrales ne rebroussent pas chemin, et celui que nous a fait parcourir Mme Malibran est

barricadé désormais. Enfin depuis trois jours, parmi la partie éclairée d'un peuple dont la vie publique, claquemurée dans une salle de spectacle, ne trouve que là quelque développement à un besoin d'activité, à une libre manifestation d'opinion comprimée partout ailleurs, il n'est question que de ce départ sur la réalité duquel on s'interroge mutuellement avec le vague espoir de trouver dans la réponse un motif d'en douter; et, cette attente déçue, on se rabat sur celle plus ou moins reculée de revoir cette prestigieuse cantatrice à laquelle le gouvernement, qui prend pour son compte les grands théâtres l'année prochaine, a fait, dit-on, les offres les plus brillantes.

Bologne. — L'opéra de Donizetti, *Anna Bolena*, par lequel le théâtre *Communale* a été ouvert, n'a reçu du public qu'un accueil assez froid, bien que l'exécution ait été satisfaisante. On s'accorde à donner des éloges au talent de Mme Schoberlechner, aussi remarquable, dit-on, comme cantatrice que comme actrice. Une débutante, Mlle Bottrigari, a mérité aussi des applaudissemens dans le rôle de Jeanne Seymour.

— Nous apprenons à l'instant que le 13 de ce mois Mme Malibran a commencé le cours de ses représentations par la *Gazza Ladra*, et qu'elle a excité le plus vif enthousiasme par la nouveauté de sa manière comme cantatrice et par son action dramatique. Nous donnerons des détails sur cette représentation dans notre numéro prochain.

On lit dans le journal de Bologne intitulé *Teatri, Arti e Litteratura* (du 11 octobre), que Mme Malibran ne remplira pas l'engagement qu'elle avait contracté avec l'administration du théâtre de Milan. D'un autre côté, on nous écrit de Londres que cette cantatrice vient de s'engager avec M. Laporte pour jouer au mois de mai prochain l'opéra anglais au théâtre de Covent-Garden.

Pendant les représentations de Mme Malibran au grand théâtre, il va s'ouvrir un autre *opera seria* au théâtre *del Corso*. Les principaux chanteurs seront Caroline Passerini, *prima donna;* Louise Valesi de Bezzi, *primo musico;* Piacenti et De Bezzi, premiers ténors; et Bazzani, *primo basso*. Le premier opéra sera *Ricciardo e Zoraide*, de Rossini.

— Le maestro César Pugni, ancien élève du Conservatoire de Milan, vient d'écrire pour le théâtre de Trieste un opéra nouveau intitulé *Ricciardo di Edimburgo*, qui a obtenu un succès brillant. Les cantatrices Élisa Sedlacek et Brigida Lorenzani, ainsi que le ténor Reina, ont contribué à ce succès.

— Un jeune compositeur de Forli, nommé François Favi, a écrit une musique nouvelle pour l'opéra de *Marguerite d'Anjou*. Ses compatriotes ont applaudi avec chaleur son début dans la carrière dramatique. Le premier ténor Paganini, qu'on a entendu à Paris; la *prima donna* Graziosa Furietti; le *basso cantante* Bonetti et le bouffe Guglielmini ont aussi eu leur part d'applaudissemens.

Venise. — Une troupe d'opéra bouffe a été rassemblée au théâtre San-Lucca pour cette saison d'automne : elle se compose de Mmes Roser-Balfe et Marguerite Rubini, *prime donne*; de Joséphine Buonamici, primo contralto; de Serafini-Betarelli et Mazza, premiers ténors; de Benetti, Balfe, Scalese et Biondi, premières basses. L'ouverture a eu lieu le 7 de ce mois par la première représentation de *Il Nuovo Figaro*, écrit expressément par le maestro Ricci : le succès de l'ouvrage n'a pas été heureux. Quelques morceaux ont été applaudis, mais le plus grand nombre ont été écoutés avec froideur.

Vienne. — Un petit opéra nouveau, du maître de chapelle Reuling, intitulé *des Herzens Wahl* (le Choix du Cœur), a été joué avec succès au théâtre Kærtnerthor. Le public en a fait répéter plusieurs morceaux.

La *Médée* de Chérubini était attendue avec impatience par les admirateurs du talent de ce compositeur célèbre, mais la représentation n'a pas répondu à leur espoir. MM. Oberofer et Binder ainsi que Mlle Schmidt ont été très faibles dans les rôles de *Créon*, *Jason* et *Dircé*. Mlle Ernst seule a satisfait le public dans celui de Médée.

Une messe solennelle composée par M. Lippen, jeune violoniste, a été exécutée à grand orchestre dans l'église de Saint-Pierre. Cet ouvrage a reçu beaucoup d'applaudissemens des connaisseurs.

Le célèbre violoniste M. Léopold Jansa, membre de la chapelle royale, a quitté Vienne pour aller à Prague.

M. Conradin Kreutzer a composé un nouvel opéra intitulé *das Nachtlager in Granada* (le Logement de nuit dans Grenade). Nous n'avons point encore de nouvelles de la représentation de cet ouvrage.

Berlin. *Le mariage dans l'Hôtellerie* (die Hochzeit im Gasthofe), opéra comique en trois actes de M. Pilwitz, a été représenté au théâtre de la Kœnigstadt, et n'a obtenu qu'un succès médiocre, quoiqu'il y eût, dit-on, de jolies choses dans la musique. L'opinion générale est que le jeune compositeur pourra suivre avantageusement la carrière du théâtre lorsqu'il écrira sur de meilleurs libretti. L'exécution a été satisfaisante, et le talent de Mlle Grünbaum, en particulier, a mérité les applaudissemens du public.

Un nouvel opéra du maître de chapelle François Glæser, qui a pour titre *Claudine de Villabella*, a du être représenté depuis quelques jours. Les personnes qui ont entendu les répétitions de cet ouvrage accordent beaucoup d'éloges à la musique, particulièrement au finale du second acte.

Leipsick. — M. Adolphe Hesse, premier organiste de l'église de Saint-Bernard à Breslau, a donné à l'église de Saint-Pierre de Leipsick un concert d'orgue dans lequel il a fait entendre douze pièces de différens caractères, dont trois fugues de Bach, avec pédale obligée et plusieurs morceaux de sa composition. Les connaisseurs ont admiré le double talent de cet artiste distingué, comme compositeur et comme exécutant.

La jeune pianiste, Clara Wieck, a donné dans cette ville deux concerts qui ont été très productifs. Bien qu'elle soit à peine âgée de treize ans, elle y a exécuté de mémoire le concerto de Pixis, œuvre 100, les variations de Chopin sur le thème *la ci darem la mano*, et les variations de bravoure de Herz, œuvre 20 : dans toutes ces pièces, elle a fait admirer une habileté peu commune.

Une autre virtuose précoce, Mlle Livia Gerhard, agée de quinze ans, s'est fait entendre pour la première fois devant le public à ces concerts dans un air et dans un duo de Paer.

Munich. — Un plan d'organisation pour un Conservatoire de musique a été soumis au ministre de l'intérieur par M. Lœhle. La dépense pour chaque élève, y compris la nourriture et l'instruction, ne s'élèverait pas au-dessus de 200 florins par an. Aucune détermination n'a été prise jusqu'ici à cet égard.

Stuttgard. — Un nouvel oratorio de M. A. F. Haser, intitulé *die Kraft des Glaubens* (la Puissance de la Foi), a été produit dans cette ville et a fait une impression favorable. Cette composition se fait surtout remarquer par un caractère de grande simplicité. Les solos ont été bien chantés par Mme de Knoll et par MM. Pezold, Hambuch et Haser.

Les frères Kauffmann ont fait entendre au théâtre et au salon du Muséum un instrument inventé par leur père, et qu'on nomme le *Terpodion*.

Ryno, opéra en trois actes, nouvellement écrit par M. Hetsch, doit être représenté au théâtre de la cour au commencement de cet hiver. On attend cet ouvrage avec beaucoup d'impatience.

— La quatrième fête musicale du Rhin, qui a eu lieu à Cologne, a produit une vive sensation. Les exécutans étaient au nombre de 562, dont 357 chanteurs divisés de cette manière: 76 soprani, 62 contralti ou mezzo-soprani, 109 ténors et 110 basses. L'orchestre consistait en 87 violons, 33 violes, 26 violoncelles, 14 contrebasses, 6 flûtes, 4 hautbois, 7 clarinettes, 4 bassons, 8 cors, 8 trompettes, 3 tambours, 1 cor-basse, timbales, grosse caisse, triangle et cymbales. Pour un tel orchestre et un si grand nombre de voix, il nous semble que les proportions des violoncelles et des contrebasses sont trop faibles.

La salle du concert contenait quatre mille personnes.

Londres. M. Mason, directeur de l'Opéra Italien, vient d'être mis en faillite; il ne sera plus chargé de la direction de ce théâtre la saison prochaine. Les dépenses de son administration excèdent ses recettes de la somme énorme de 500,000 fr. (20,000 liv. sterling)! Ce sont les créanciers de M. Mason qui supporteront une partie de la perte.

— La troupe d'opéra rassemblée cette année au théâtre de *Drury-Lane* est la meilleure qu'il soit possible de former en Angleterre, ce qui n'est pas à dire qu'elle soit excellente. On y compte Mme Wood (autrefois miss Paton), Mme de Meric, le vieux Braham, M. H. Phillips, M. Wood, etc. On attend le résultat de cette réunion d'artistes.

— Un livre d'une espèce singulière vient d'être publié à Londres sous le titre de *The Music of nature*, un vol. in-8°, chez Longman, Rees et comp. (1832). L'auteur de cet ouvrage est M. William Gardiner. Les rédacteurs du *The Harmonicon*, en rendant compte de son contenu dans le n° 58, le représentent comme une collection de notes faites sans aucun plan et comme renfermant les opinions les plus bizarres.

Publications nouvelles.

Trois chœurs favoris de *Robert-le-Diable* de Meyerbeer, en rondeaux brillans pour le piano-forté, par J. Herz. Œuvre 22, nos 1, 2, 3, à 6 fr. chaque. — Paris, Maurice Schlesinger, rue de Richelieu, n° 97.

Tel est le succès de la musique de *Robert-le-Diable* que, pour en faire jouir le public à sa fantaisie, il a fallu l'arranger de toutes les façons, et la mettre à la portée des amateurs de toutes les classes. L'éditeur a fait imprimer et vend encore comme aux premiers jours de la nouveauté des masses énormes de morceaux extraits de la partition de Meyerbeer; et qu'on ne croie pas que cet empressement ne se manifeste qu'en France; il en est de même dans toute l'Allemagne.

Au nombre des fantaisies, variations, rondeaux de tout genre qui ont été écrits sur la musique de *Robert-*

le-Diable, nous avons déjà eu occasion de faire remarquer les morceaux de différens caractères publiés par M. Jacques Herz, comme des pièces où l'on trouve du goût et de la facilité; voici de nouvelles bluettes gracieuses échappées à sa plume qui n'obtiendront pas moins de succès que ses premiers ouvrages sur le même opéra. M. Schlesinger a eu l'heureuse idée de choisir, pour ces nouveaux morceaux, les thêmes des chœurs dont la mélodie est caractérisée et bien rhythmée. M. Herz a traité ces motifs d'une manière à la fois brillante et facile qui rendra ses morceaux populaires.

Cours de M. Panseron.

Les cours de vocalisation et de chant de M. Panseron, pour la saison dans laquelle nous entrons, commenceront dans les premiers jours de novembre. Ils seront divisés, comme dans les années précédentes, en plusieurs sections. On prendra connaissance des conditions en se faisant inscrire chez M. Panseron, boulevard des Italiens, 11.

Nous croyons inutile d'insister sur l'avantage que les amateurs trouveront dans ces cours; le talent du professeur offre une garantie suffisante.

Bulletin d'Annonces.

Cours de vocalisation et de chant français et italien, par M. de Garaudé, professeur au Conservatoire, rue Vivienne, rotonde Colbert, escalier E.

Les classes seront de 2 heures chaque pour six élèves. Le prix est de 25 fr. par mois.

Sous la direction de ce professeur, un élève du Conservatoire tiendra une classe élémentaire de *solfège* et de *piano*. Prix: 12 fr. par mois.

Nota. On trouvera chez les marchands de musique, et chez M. de Garaudé, ses principaux *ouvrages classiques* en usage dans les conservatoires de France, d'Italie, etc., tels que les suivans:

Solfèges, ou méthode de musique, œuvre 27, trois. édit.— 42 fr.

60 *solfèges progressifs à deux voix*, ou nouveau cours de lecture musicale, œuvre 41. — 25 fr.

Méthode complète de chant, dédiée à son élève, Mlle Coreldi, *prima donna* des théâtres I. et R. de Naples et Milan, œuvre 40.—48 fr.

24 *nouvelles vocalises* composées pour les examens et concours du Conservatoire, écrites pour les voix de soprano, ténor, contralto et basso, œuvre 42. — Chaque livraison, 18 fr.

Fr. Schubert. Quatrième grand quatuor pour deux violons, alto et basse; œuv. posthume. — 7 fr. 50.

L. Maurer. OEuv. 25. Variations concertantes pour deux violons et basse, avec accompagnement d'orchestre, sur la romance de Joseph de l'opéra de Méhul. — 9 fr.

— OEuv. 55. Symphonie concertante pour quatre violons principaux, avec accompagnement d'orchestre, exécutée à Paris par MM. Tilmant aîné, Claudel, Cherblanc et Urhan. — 12 fr.

Urhan. Grand trio en *mi* bémol pour piano, violon et basse, d'après le superbe quintette de J. Mayseder; œuv. 50. — 9 fr.

Fessy. Trois airs favoris variés pour le piano, tirés des opéras italiens:
N[os] 1. *Matilde de Sabran.* — 3 fr. 75.
2. *La Donna del Lago.* — 3 fr. 75.
3. *Le Pirate.* — 3 fr. 75.

Thomas. Œuv. 2. Rondeau brillant à quatre mains pour le piano.— 5 fr.

Riballier. OEuv. 12. Valse variée pour le piano. — 4 fr. 50.

Parisot. OEuv. 2. Thème varié pour le piano. — 4 fr. 50.

Blahetka. OEuv. 25. Concert-Stück, pièce de concert pour le piano. 9 fr.

Ch. Czerny. Œuv. 255. Rondeau brillant pour le piano. — 5 fr.

Chez Richault.

Herz, de Londres. Fanfare des Omnibus, rondeau brillant pour le piano. — 5 fr.

— Fantaisie sur des motifs de l'opéra *Anna Bolena*, pour le piano. 6 fr.

Kalkbrenner. Bluette musicale pour le piano sur la ronde bachique de *la Tentation*. — 5 fr.

Karr. Rondinetto brillant sur la ronde de la noce de *la Tentation*. 5 fr.

Pilati. Op. 33. Diablerie pour le piano à quatre mains sur la ronde bachique de *la Tentation*. — 6 fr.

— Op. 34. Rondeau satanique pour le piano sur le galop de *la Tentation*. — 5 fr.

Gasse. *La Tentation* pour deux violons, divisée en deux suites. — Chaque, 7 fr. 50.

Carulli. Op. 247. Mosaïque de *la Tentation* pour guitare, divisée en deux suites. — Chaque, 4 fr. 50.

Cottignies. Six fantaisies pour flûte seule sur des motifs de *Robert-le-Diable* et *la Tentation*, divisées en trois suites.—Chaque, 4 f. 50.

Bochsa. Airs favoris d'*Anna Bolena* pour harpe et piano, avec accompagnement de flûte ou violoncelle, *ad libitum*, divisés en trois suites. — Chaque, 10 fr. 50.

— *Le Sautillant*, *l'Aimable* et *Quadrilliana*, trois rondeaux pour la harpe. — 6 fr.

Tolbecque. Trois quadrilles, deux valses et un galop sur des motifs de *la Tentation* pour piano, piano à quatre mains, en quatuor, deux violons, deux flûtes, deux flageolets, deux clarinettes.

Chez Maurice Schlesinger, rue de Richelieu, 97.

CHANGEMENT DE DOMICILE.

MM. Kriegelstein et Arnaud, fabricans de piano, ci-devant rue Tiquetonne, 17, demeurent actuellement rue des Petites-Ecuries, 27.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VI^me ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 40.

Condit. de l'Abonnem.		
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **SAMEDI** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 3 NOVEMBRE 1832.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Harmonie. — Systèmes.

On nous communique l'article suivant sur une classification des accords, d'après les considérations de leur structure et de leur nature, et abstraction faite de leur origine par ordre de succession. Bien que cette classification soit absolument opposée au système de simplicité que nous avons introduit dans l'harmonie, elle nous a paru assez originale pour mériter de trouver place dans la *Revue musicale.*

ACCORD. Assemblage simultané de sons divers, formant un élément de l'harmonie considérée en l'un des instans de sa durée.

La connaissance des accords et de leur emploi constitue cette partie de la théorie à laquelle les modernes ont donné le nom d'harmonie, et qui a acquis dans ces derniers temps une étendue extraordinaire par les nombreux développemens qu'a reçus la considération des accords proprement dits, c'est-à-dire de ceux des élémens qui sont composés de trois ou d'un plus grand nombre de sons.

En effet, les compositeurs du moyen-âge, qui n'écrivaient que pour les voix, réduisaient toute l'harmonie à la considération des intervalles, et même des seuls intervalles naturels. Ils enseignaient d'abord à en former le duo dans tous les genres et les espèces du contrepoint, et prescrivaient ensuite ce qu'il fallait y ajouter pour former d'abord le trio, puis le quatuor, enfin la composition à tel nombre que ce soit de parties, et par ce procédé donnaient indirectement naissance à tous les alliages imaginables de sons simultanés. L'usage introduit vers la fin du seizième et au commencement du dix-septième siècle d'accompagner le chant par les instrumens, et surtout par les instrumens à touches, le clavecin et l'orgue, porta d'abord les accompagnateurs et força depuis les compositeurs, lorsque cet usage se fut généralisé et qu'il fut devenu en quelque sorte le premier degré de l'art de la composition, à diriger leur attention sur ces alliages, et les accoutuma à considérer comme formée de leurs successions l'harmonie, qui jusqu'alors avait été regardée comme le résultat du concours de plusieurs mélodies (V. *Composition*).

Nous ne discuterons point ici le mérite des deux méthodes, nous ne rechercherons point laquelle des deux fournit à l'art les procédés les plus avantageux. Convaincus que, d'après l'importance qu'a acquise la théorie des accords, il devient indispensable d'en donner une notion exacte, nous ferons remarquer avant tout que, d'après le seul procédé de leur formation que nous venons d'indiquer, ces élémens doivent être indéfiniment multipliés et offrir dans leurs successions une foule innombrable de combinaisons. C'est ce que démontrent en effet le raisonnement et l'expérience. Il n'est point d'alliages de sons ni de successions de ces alliages que la marche bien entendue des parties ne puisse régulièrement amener; et comme il n'y a point de raison légitime pour recevoir et reconnaître les uns, ignorer ou rejeter les autres, la conséquence que l'on doit en tirer est qu'il faut les étudier tous également. Mais outre que cette étude est impraticable, il faut encore remarquer qu'elle tendrait à écarter celui qui voudrait l'embrasser dans son étendue du but véritable que l'on doit se proposer dans toute l'étude de l'art. Il faut donc réduire celle des accords à ce qu'elle a d'utile et de possible, c'est-à-dire indiquer la marche que l'on doit suivre pour avancer dans cette connaissance aussi loin que l'on peut le désirer, et s'arrêter à ce qu'elle a de plus usuel et de l'emploi le plus journalier. C'est en quoi consiste celle que nous allons, je ne dis pas suivre, mais indiquer en cet article.

Les accords doivent se considérer sous deux points de vue principaux : celui de leur structure et celui de

leur nature. Par la structure des accords, j'entends le nombre et l'arrangement des sons dont ils sont composés et qui fournissent les bases de leur classification; par leur nature, j'entends leur qualité harmonique qui règle les lois de leur emploi.

La structure et la nature des accords sont deux propriétés totalement distinctes et totalement indépendantes; car, ainsi que l'apprend l'examen le plus superficiel, des accords de même structure sont d'une nature tout-à-fait différente, et réciproquement. Il convient donc d'étudier, au moins en premier lieu, séparément, les accords sous chacun de ces points de vue, sauf à les considérer ensuite, s'il y a lieu, sous les deux aspects à la fois. L'universalité des méthodes, systèmes ou théories que l'on a présentés jusqu'à ce jour sur cette matière pèchent tous par la confusion qu'ils offrent de ces deux genres de notions dont la prépondérance plus ou moins grande fait la principale différence qui existe entre elles, mais qui concourt à les rendre toutes inexactes, incomplètes, obscures et contradictoires, et en définitive totalement impropres à faire acquérir le genre d'instruction qu'elles ont pour objet de communiquer. Pour éviter ce reproche, il faut traiter séparément ces deux objets; nous parlerons donc en premier lieu de la structure, et en second lieu de la nature des accords.

Structure des accords.

Considérés par rapport au nombre et à la disposition de leurs sons, les accords se distinguent d'abord en accords de deux, trois, quatre, cinq, six, sept et peut-être même un plus grand nombre de sons différens.

Les accords de deux sons ne sont autre chose que les intervalles musicaux qui, par l'union simultanée de leurs termes, fournissent à l'harmonie ses premiers comme ses plus simples élémens.

Les accords de trois ou d'un plus grand nombre de sons, qui sont ce que l'on nomme proprement accords, doivent être considérés comme la somme de deux ou d'un plus grand nombre d'intervalles harmoniques superposés. Envisagés quant à l'ordre de leurs sons, ils se distinguent en directs et en indirects. Les accords directs sont ceux dont les sons superposés offrent une série de tierces en procédant du grave à l'aigu. Exemple:

ut mi sol si, etc.
3ce. 3ce. 3ce.

Les accords indirects sont ceux qui offrent toute autre disposition.

Cette distinction est fondée sur ces considérations, qu'originairement on n'a dû employer que des accords consonnans; que la tierce, qui est la moindre des consonnances naturelles, est la seule dont la réduplication produise un accord consonnant en intervalles naturels; qu'elle établit entre les sons l'ordonnance la plus simple, la plus facile à saisir, celle des accords les plus usités; qu'on a dû s'accoutumer en conséquence à regarder cette ordonnance comme la plus légitime, et toute autre disposition comme un renversement de celle-ci: ce qui est vrai de fait, car tous les sons du système appartenant à une série de tierces continue ou discontinue, on peut toujours, par renversement opéré convenablement, faire rentrer dans une série de cette espèce toutes les dispositions qui s'en écartent.

D'après toutes ces considérations, on regarde comme accords directs:

1° L'accord consonnant de tierce et quinte;

2° Le même accord surchargé d'un ou de plusieurs autres sons pris dans la série des tierces prolongées jusqu'à la treizième inclusivement, conformément à l'ordre suivant:

1	3ce	5te	7e	9e	11e	13e
ut	mi	sol	si	ré	fa	la

En exécutant cette opération, on formera cinq classes d'accords directs distingués par le nombre et le rang de leurs sons.

Ire classe, 1 seul accord de 3ce et 5te, ut mi sol.
IIe classe, 4 accords, savoir:
1° Accord de 3ce, 5te et 7e, ex: ut mi sol si;
2° —— de 3ce, 5te et 9e, ex: ut mi sol ré;
3° —— de 3ce, 5te et 11e, ex: ut mi sol fa;
4° ———————— et 13e, ex: ut mi sol la.
IIIe classe, 6 accords de 5 sons.
IVe classe, 4 accords de 6 sons.
Ve classe, 1 accord de 7 sons.

En tout seize accords directs qui, par leurs renversemens, donneront tous les accords indirects imaginables. On trouvera tous ces renversemens en prenant successivement pour base chacune des notes de chacun de ces accords. Dans cette opération, chaque genre d'accord direct donnera autant de formes, tant directes qu'indirectes, que l'accord contiendra de sons. Le nombre des formes s'évaluera par le calcul suivant:

1 accord de 3 sons donnera 3. 1= 3 formes.
4 —— de 4 sons ——— 4. 4=16
6 —— de 5 ——————— 6. 5=30
4 —— de 6 ——————— 6. 4=24
1 —— de 7 ——————— 7. 1= 7
TOTAL......... 80

En tout 80 formes génériques ou espèces d'accords, tant directes qu'indirectes (1).

(1) Quelques auteurs, en admettant la composition des accords par

A présent, chacune de ces formes ou espèces comprendra une quantité plus ou moins considérable de sortes et de variétés résultantes de la diversité d'espèces des intervalles qui entrent dans la composition de chacune d'elles. Pour en déterminer le nombre, on observera que chacune des espèces de chacun de ces intervalles est susceptible de se combiner ou de s'allier avec chacune des espèces des autres intervalles. Or, chaque intervalle ayant quatre espèces, deux naturelles, l'une mineure, l'autre majeure, et deux altérées, l'une diminuée et l'autre augmentée, il s'ensuit que chaque forme offrira un nombre d'accords égal à la puissance du nombre 4, indiquée par celui des intervalles dont elle est composée ; en faisant le calcul sur cette base, on trouvera que le nombre des sortes et variétés renfermées dans les 80 formes ci-dessus énumérées peut monter à 62,000, sans compter les modifications que peut y introduire l'octave altérée que nous n'avons point rangée parmi les élémens de nos opérations et de notre calcul. A la vérité un grand nombre de ces espèces sont impraticables ; mais il est très difficile de faire le départ de celles qui sont admissibles et de celles qui ne le sont pas. Deux procédés se présentent pour arriver à ce but, celui de l'élimination et celui de la génération des accords ; l'un et l'autre sont pénibles ; ils ne peuvent produire qu'un résultat incomplet, et leur exposition nous entraînerait bien au-delà des limites dans lesquelles la nature de cet article nous oblige de nous renfermer. Nous nous bornerons à cette seule observation, que tous ces accords n'étant autre chose que celui de tierce et quinte surchargé, comme nous l'avons dit, d'un ou de plusieurs sons additionnels, tous ces accords doivent offrir en substance cet accord et ses dérivés, plus les intervalles que ces accords forment contre les sons additionnels.

Or, l'accord de tierce et quinte et ses dérivés sont représentables par les formules

$$\begin{matrix}5\\3\\1\end{matrix}\quad\begin{matrix}6\\3\\1\end{matrix}\quad\begin{matrix}6\\4\\1\end{matrix}\qquad \text{Ex.}\quad \begin{matrix}\text{sol}\\\text{mi}\\\text{ut}\end{matrix}\quad\begin{matrix}\text{ut}\\\text{sol}\\\text{mi}\end{matrix}\quad\begin{matrix}\text{mi}\\\text{ut}\\\text{sol}\end{matrix}$$

un, deux, trois et quatre sons additionnels, n'admettent qu'un seul genre en chaque nombre de sons, regardant comme incomplets ceux dans lesquels il manque un des termes de la série des tierces inférieur au terme le plus élevé de cette série renfermé dans l'accord. Par exemple, ils regardent comme incomplet l'accord du 9e sans 7e, celui du 11e sans 9e ou 7e, etc. Cetre opinion nous paraît inexacte, et nous croyons devoir porter en compte et regarder numériquement comme autant d'accords ceux auxquels il manque quelque terme de la série des tierces. Dans l'opinion que nous rejetons, le nombre des formes génériques se réduirait à 30.

Ainsi, dans toutes les classes d'accords, l'accord direct offrira $\begin{smallmatrix}5\\3\\1\end{smallmatrix}$, le premier dérivé $\begin{smallmatrix}6\\3\\1\end{smallmatrix}$, et le deuxième $\begin{smallmatrix}6\\4\\1\end{smallmatrix}$, plus l'intervalle que le son additionnel formera contre la basse de chaque accord ; et les dérivés ayant pour basse un son additionnel offriront les intervalles que ce son additionnel formera contre l'accord de tierce et quinte, ou l'un de ses dérivés, indépendamment de ceux qu'il forme avec les sons additionnels.

Cet aperçu est suffisant pour prouver ce que nous avons avancé en premier lieu sur la multiplicité indéfinie et en quelque sorte inappréciable des accords et sur l'inconvénient qu'il y a de s'engager trop avant dans cette recherche, surtout au commencement des études. Heureusement, ainsi que nous l'avons fait voir également, la connaissance minutieuse de cette classe d'élémens n'est point nécessaire au compositeur, non plus que celle des muscles et des vaisseaux du corps humain ne l'est à l'opérateur, ni celle des astres du dernier ordre à l'observateur. Le compositeur parvient à son but par d'autres moyens, et l'accompagnateur même, à qui cette connaissance semble le plus nécessaire, n'a besoin que de connaître les accords les plus simples et les plus usités. C'est où le conduit directement l'étude de la nature de ces élémens dont nous allons l'entretenir en peu de mots.

Nature des accords.

La nature ou qualité harmonique des accords dérive de celle des intervalles qui entrent dans leur composition. On peut établir comme principe fondamental de cette théorie que tout accord est caractérisé harmoniquement par l'intervalle de plus intense harmonie qu'il renferme. D'après ce principe, qu'il nous est impossible de développer ici, les accords se diviseront en deux grandes classes.

Les accords consonnans et les accords dissonans.

Les premiers sont ceux qui ne renferment que des intervalles agréables à l'oreille et capables de s'employer sans préparation ; les autres sont ceux qui renferment des intervalles désagréables et soumis à la préparation.

Les premiers se divisent en deux genres : les accords consonnans proprement dits, ou consonnans absolus, et les accords quasi-consonnans ou consonnans relatifs.

Les accords consonnans absolus sont ceux qui sont consonnans dans quelque position qu'ils soient placés ; les accords consonnans relatifs sont ceux qui, sous une forme généralement dissonante, deviennent consonnans par position et jouissent du principal privilége des accords consonnans, celui de pouvoir être amenés sans préparation.

Les accords consonnans absolus se divisent de nouveau en accords consonnans libres et en accords consonnans obligés ou apellatifs. Les premiers sont ceux dont aucun terme n'appelle aucun autre son, et qui peuvent en conséquence marcher librement; les autres sont ceux dont quelqu'un des termes appelle généralement, et sauf exception, quelque autre son, et ont en conséquence une marche obligée que l'on nomme *résolution.*

Tous les accords consonnans relatifs ou accords quasi-consonnans sont généralement appellatifs.

D'après ces bases, et en réglant tout le dénombrement de ces accords d'après leur structure, on formera, des accords consonnans ou quasi-consonnans, tant directs que dérivés, le tableau suivant:

Accords de trois sons.

Accord de 3ce majeure et 5te majeure.
Accord de 3ce mineure et 5te majeure.
Accord de 3ce mineure et 5te mineure.
Accord de 3ce diminuée et 5te mineure.

Accords de quatre sons.

Accord de 7e de dominante 3ce maj. 5te maj. 7e min.
Accord de 7e de dominante 3ce maj. 5te min. 7e min.
Accord de 7e mineure de sensible.
Accord de 7e diminuée avec 3ce mineure.
Accord de 7e diminuée avec 3ce diminuée.

Accords de cinq sons.

Accord de 9e maj. de dominante avec 3ce et 5te maj.
Accord de 9e min. de dominante avec 3ce et 5te maj.
Accord de 9e min. de dominante avec 3ce et 5te min.

Autrement, douze accords directs susceptibles de se réduire à six, même à trois, même à deux; savoir, en premier lieu, immédiatement:

Deux accords de quinte majeure avec tierce, l'un majeure, l'autre mineure, selon le degré de l'échelle qui les supporte, ci..........	2	
Deux de quinte mineure avec tierce, l'un mineure, l'autre diminuée selon le mode, ci..........	2	6
Deux de 7e mineure (de dominante) avec tierce majeure et quinte, l'un majeure, l'autre mineure, selon le mode, ci..........	2	

En second lieu, par substitution,

Trois de 7e de sensible, mineure ou diminuée, selon le mode, par substitution opérée sur la sixte du 1er dérivé de la 7e de dominante, ci..........	3	
Enfin, trois de 9e de dominante majeure ou mineure, selon le mode par substitution opérée sur l'octave dans l'accord direct, ci..........	3	6
Total..........		12

Tels sont, sauf les observations relatives à leur disposition et leur collocation, les accords que l'on peut regarder comme consonnans ou quasi-consonnans, soit libres, soit appellatifs, ceux qui forment la base de l'harmonie, ceux dont il importe de connaître l'essence, le régime et l'emploi; tous les autres sont accidentels et sont le résultat de la marche des parties, objet le seul véritablement important et seul digne de toute l'attention et de toute l'application du compositeur.

Sur la musique des Chinois.

M. Klaproth, l'un des savans les plus distingués de notre époque, a fait insérer dans l'*Asiatic journal* de Londres (cahiers de février, mars et avril), une notice intéressante de l'*Encyclopédie littéraire* de la Chine, par Ma touan lin, intitulée *Wen hian thoung k'hao,* où se trouve un traité de la musique chinoise fort complet et fort étendu. Il vient de faire imprimer à l'imprimerie royale de Paris une traduction française de ce morceau, en 78 pages in-8°. Nous en avons extrait les passages suivans qui nous semblent être de nature à intéresser les lecteurs de la *Revue musicale*.

M. Klaproth commence sa notice par l'exposé historique de l'ouvrage dont il s'agit. Il s'exprime en ces termes:

« Un des plus célèbres des livres chinois connus en Europe, et celui qui mérite le mieux de l'être, est le *Wen hian thoung k'hao* ou *Recherches approfondies des anciens monumens*, par Ma touan lin; et l'on peut douter, en effet, si la science de l'Europe a produit jusqu'à présent un ouvrage de ce genre aussi bien exécuté et capable de soutenir la comparaison avec cette encyclopédie chinoise. Le *Wen hian thoung k'hao* a fourni à Deguignes le père la plus grande partie des matériaux de ses mémoires académiques, et des faits très nombreux pour son *Histoire d s Huns*. M. Abel-Rémusat a publié d'amples extraits de Ma touan lin, relatifs à la géographie de l'Asie orientale, et d'autres sinologues en ont tiré des renseignemens précieux pour leurs recherches historiques concernant la Chine et les pays voisins.

« L'auteur de cette composition inestimable était né à la fin de la dynastie des Soung, vers le milieu du treizième siècle, à Lo phing tcheou (1), ville du département de Yao tcheou fou, dans la province de Kiang si. Son père, nommé Ma thing louan, avait exercé les

(1) Cette ville, qui est située à l'est du lac Phou yang, et sur la rive septentrionale du Ngan lo kiang, était alors du second rang; aujourd'hui ce n'est qu'un Hiao, c'est-à-dire ville du troisième.

fonctions de tching siang ou ministre d'état sous les Soung. Il envoya son fils étudier à l'école de Tchu hi, le plus illustre des interprètes des livres classiques dans les temps modernes. Sous un tel maître, Ma touan lin se mit en état de devenir à son tour un des lettrés les plus célèbres de la Chine. De même que tous les Chinois qui se destinent aux lettres, il entra dans l'administration des affaires publiques : c'était à une époque où les malheurs de sa patrie, car les Mongols l'avaient envahie, rendaient une telle position difficile et sujette à des dangers. Après la chute de la dynastie des Soung, Ma touang lin se retira dans le village Kiao cheou hiang, où il vécut au milieu de ses livres et complétement livré à l'étude. Ce fut là qu'il composa plusieurs ouvrages très estimés, tels que le *Ta hio tsy tchouan*, qui est un commentaire sur le *Ta hio*, le premier des quatre livres classiques attribués à Confucius; le *To tchi lou* ou *Notice sur les grands littérateurs*, etc. Mais son principal ouvrage, et celui qui, nous pouvons l'affirmer avec vérité, est le seul qui ne périra jamais, est son *Wen hian thoung k'hao*, qui lui coûta vingt ans de travail.

« L'achèvement de cet ouvrage fut annoncé à l'empereur mongol Jin tsoung par un mémoire daté de la quatrième lune de la sixième année Yen yeou (1319). Yng tsoung, successeur de ce monarque, ordonna, dans la sixième lune de la seconde année tchi tchi (1322), que ce livre serait imprimé aux frais des écoles de la ville de Lo phing tcheou, patrie et demeure de l'auteur. Plus tard, sous les Ming, l'empereur Chi tsoung le fit réimprimer sous l'inspection du Szu li kian; l'ordre porte la date du premier jour de la cinquième lune de la troisième année kia tsing, qui correspond au mois de juin 1524. Les planches de bois qui avaient servi à imprimer cette édition pendant près de deux siècles étant usées, elles furent gravées de nouveau sous le règne de K'hang hi, et une nouvelle édition fut publiée en 1724, en 100 volumes ou gros cahiers. L'empereur K'hian loung a fait réimprimer cet ouvrage en 1747.

« Le sujet traité dans le *Wen hian thoung k'hao* est l'histoire, non pas des hommes, mais du gouvernement, des mœurs, des usages, de la littérature, en un mot, de la civilisation de la Chine depuis le commencement de l'empire jusqu'à l'année 1224 de J.-C. »

Après cet exposé historique de l'ouvrage de Ma touan lin, M. Klaproth donne des extraits de la préface de l'encyclopédie et des sommaires par l'auteur des vingt-quatre sections dont se compose l'ouvrage. Voici la traduction qu'il donne du passage qui concerne la quinzième section relative à la musique :

« La tradition dit : « La connaissance des tons et des « sons est intimement unie à la science du gouverne- « ment, et celui qui comprend la musique est capable « de gouverner. » En effet, la bonne et la mauvaise musique (ou l'harmonie) ont une certaine relation à l'ordre et au désordre qui règnent dans l'état. Les trois premières dynasties régnèrent pendant une longue suite d'années, elle firent beaucoup de bien au peuple, et celui-ci exprima son contentement par la musique. Les principales dynasties qui leur succédèrent furent celles des Han, des Thang et des Soung. Les meilleurs temps des Han furent les règnes de Wen ti et de King ti (de 179 à 141 avant J.-C.) : pourtant ce ne fut qu'après cette époque, et sous Hiao wou ti, que Hian, roi de Hou kian, présenta à ce monarque un beau morceau de musique, pour lequel l'empereur nomma un directeur particulier, sous le titre d'officier de la grande musique. Elle n'était exécutée que dans des occasions extraordinaires, et celle qui l'était ordinairement, même dans le grand sacrifice du ciel, différait de celle-là. Sous le règne de l'empereur Ngaï ti (vers le temps de la naissance de J.-C.), l'usage de la musique réellement bonne fut aboli, et celui de la musique élégante fut introduit; aussi bientôt après Wang mang usurpa le trône. Les meilleurs temps de la dynastie des Thang furent certainement les années Tchin kouan (de 627 à 649 de J.-C.) et les années Khaï yuan (de 713 à 741). Cependant la musique alors en vogue fut celle des comédiens. Le tribunal du grand ordinaire n'encourageait que celle-là, et il n'y avait que ceux qui ne pouvaient apprendre la musique vulgaire qui s'appliquassent à celle de la plus belle espèce. On peut aisément concevoir d'après cela ce que l'on entendait par le nom de musique. Sous la dynastie des Soung, les années Thian ching et King yeou (de 1023 à 1037) furent les plus brillantes; cependant nous voyons que ce fut durant cette période que Hou yuan, Li tchao, Yuan ye, Fan tchin, et leurs disciples, se plaignirent que la musique n'était pas harmonieuse, et que les airs et les sons n'étaient pas purs; cependant ils ne purent réussir à réformer ces défauts. A la fin, dans les années Tching ho (de 1111 à 1117), on commença à introduire la musique nommée Ta tchhin et l'on conclut que c'était la belle musique des anciens; mais à peine son établissement était consommé que la moitié des possessions des Soung leur fut enlevée par les Ju chin.

« La cause de ces malheurs paraîtrait venir, selon l'opinion des anciens, de ce qu'ils considéraient le gouvernement sous le rapport de la musique, tandis que dans les temps suivans, pendant que l'on faisait les plus grands efforts pour fonder un bon gouvernement,

on n'avait pas le temps de songer à la musique. On ne donna aucune attention à ce sujet, jusqu'à ce que la paix ayant été établie et les lois bien rédigées, les principaux ministres n'eurent pas de plus sérieuses occupations, et les instituteurs et les conseillers eurent besoin d'emploi : alors ils proposèrent de s'y appliquer ; mais à peine ce travail fut-il accompli que le gouvernement tomba dans la faiblesse, et la monarchie pencha vers sa ruine.

« L'histoire rapporte que lorsque l'empereur des Soui, durant les années K'haï houang (de 581 à 600), régla ce qui concernait la musique, le sentiment de Ho soui fut suivi, et celui de Wan pao tchhang rejeté. Ce dernier, la première fois qu'il entendit la nouvelle musique, s'écria, les larmes aux yeux, que les airs et les sons en étaient efféminés, dépourvus d'harmonie et dignes de mépris, et il prédit que l'empire tomberait bientôt. Mais doit-on dire que si le système de Wan pao tchhang avait été adopté, la dynastie des Soui aurait été conservée? Certainement non; mais nous pouvons présumer que, quoique Wan pao tchhang ne fût pas capable de composer un morceau de musique qui pût sauver les Soui de leur ruine, cependant il avait assez de pénétration pour conjecturer, d'après le genre de musique qu'ils adoptaient, leur chute prochaine, et sous ce rapport, on ne peut lui refuser une intelligence supérieure et miraculeuse qui surpassait beaucoup celle des autres hommes. Quant à moi, je pense que le bon ordre ou le déclin d'un état ne dérive certainement pas de la musique, mais que, pour bien juger de cet art, nous devons ressembler aux Szu k'houang, Tcheou kieou, Wan pao tchhang et Wang ling et à leurs semblables, et que le tact miraculeux dont ils étaient doués était inné chez eux et ne pouvait se transmettre à autrui. Nous avons parmi nos sages modernes des gens qui dissertent hardiment sur la musique, qui font des recherches sur le temps ou la mesure des instrumens, qui distinguent par des notes claires et obscures la musique bien composée de celle qui ressemble aux cris des enfans; qui, s'ils découvrent quelque vieil instrument rongé par la rouille, mutilé où brisé, en veulent déduire des preuves de ce qu'ils affirment; eh bien! je les compare à des gens aveugles et ignorans, et j'avoue que je ne puis avoir aucune foi dans leurs raisonnemens.

« Mes recherches concernant la musique commenceront par un tableau de la musique sous les différentes dynasties; ensuite je parlerai des six mesures, et je finirai par ce qui appartient aux huit tons. Je distinguerai dans chacune de ses particularités le mode *Ya* ou du grand (c'est-à-dire le chinois), le *Hou*, ou mode étranger, et le *Sou*, ou mode vulgaire. Afin d'épuiser complètement tout ce qui se rapporte à la musique et aux instrumens de musique, je traiterai des instrumens suspendus, des chants mélodieux, des danses et de la musique vague, et je finirai par expliquer les causes qui ont quelquefois fait interdire la musique. Cette section consiste en quinze livres. »

Nouvelles de Paris.

LA MUSIQUE AU SEIZIÈME SIÈCLE

A L'ÉGLISE, AU CONCERT, AU BAL;

Séance historique donnée par M. Fétis dans la nouvelle salle de concert, rue Neuve-des-Capucines, n° 13.

Dimanche 18 novembre 1832, à deux heures précises.

Les amateurs de musique n'ont point oublié le *Concert historique* qui a été donné par M. Fétis au mois d'avril dernier, séance si instructive et en même temps si amusante, dont l'intérêt fut si bien senti que l'horrible intensité du *choléra* ne put empêcher que la foule inondât la salle du Conservatoire. Ces amateurs comprendront que la nouvelle séance projetée par le professeur ne doit pas être moins curieuse et ne doit pas donner moins de plaisir. Il suffit de jeter un coup d'œil sur le programme suivant pour comprendre tout l'intérêt d'un concert d'une espèce si nouvelle.

Programme.

Première partie. 1° Discours prononcé par M. Fétis sur la situation de la musique religieuse au seizième siècle en Italie, en France, en Allemagne et en Angleterre.

2° *Laudi spirituali*, cantiques en chœur à la Vierge, exécutés par les confréries italiennes au commencement du seizième siècle.

3° *Kyrie* de la messe dite de l'*Homme armé*, de Josquin Desprès, exécuté dans la chapelle du pape Léon X (1510).

4° *Ave Maria* à cinq voix, par Nicolas Gombert, maître de chapelle de l'empereur Charles V (1520).

5° Premier cantique de la réformation, à quatre voix, composé par Luther.

6° Motet à cinq voix, par Jean Mouton, exécuté dans la chapelle de François Ier, roi de France (1525).

7° Motet à six voix, composé par le roi d'Angleterre Henri VIII, et exécuté dans sa chapelle (1538).

8° *Sanctus* de la messe de *Beata virgine* à six voix, par Palestrina, exécuté dans la chapelle du pape Sixte V (1575).

SECONDE PARTIE. 1° Discours prononcé par M. Fétis sur la musique de concert, vocale et instrumentale, au seizième siècle.

2° *Villanella* à quatre voix, chantée dans les sérénades napolitaines (1520).

3° Chansons françaises à quatre et cinq voix, par Clément Jannequin et Claude Goudimel (1530 à 1572).

4° Pièce de viole à cinq parties, par Gervaise (1556).

5° *Vilhancicos* espagnols à six voix de femme, avec huit guitares obligées, composés par Soto de Puebla, et exécutés dans un concert à la cour de Philippe II (1561).

6° Pièce d'épinette tirée du *Virginal Book* de la reine Elisabeth.

7° Madrigal à cinq voix, sans accompagnement, par Palestrina (1565).

8° *Concerti passegiati* pour violes, violon français, harpe, orgue et théorbe, composés par Emilio del Cavaliere.

TROISIÈME PARTIE. 1° Discours prononcé par M. Fétis sur la danse au seizième siècle et sur la musique qui lui était destinée.

2° Airs de danse grave, dansés à la cour de Ferrare, au mariage du duc Alphonse d'Est.

3° Sarabandes, Pavanes et passamèzes espagnoles, airs de danse chantés et joués par les instrumens.

4° Basses-danses françaises exécutées à la cour de Henri II, roi de France, par Catherine de Médicis et ses filles d'honneur.

5° Branles de Poitou et bourrées d'Auvergne, sous le règne de Charles IX.

6° Allemandes, courantes et gigues, dansées en Allemagne vers 1575.

7° *La Romanesca*, fameux air de danse italien de la fin du seizième siècle.

8° Airs de la mascarade des *Enfans fourrés de malice* et des *Chambrières mal avisées*, composés par Chevalier et exécutés dans les rues de Paris pendant la nuit de Saint-Julien 1587.

On peut se procurer des billets aux bureaux de l'*Agence générale de la musique*, rue Saint-Lazare, n° 31, tous les jours, depuis deux heures jusqu'à quatre.

Le prix du billet est de 8 fr.

— Nous avons eu occasion d'entendre depuis peu de jours un exercice des élèves du Conservatoire de musique classique dirigé par M. Choron; plusieurs choses nous ont paru remarquables dans le système d'enseignement suivi par le professeur et dans les résultats qu'il obtient.

La première est l'entreprise difficile de faire vocaliser des masses de chanteurs comme on pourrait le faire d'un individu. Au premier aspect on serait tenté de croire qu'un pareil tour de force ne peut être réalisé, mais la patience du professeur et par suite celle des élèves ont vaincu des difficultés qu'on aurait pu croire insurmontables.

Le succès obtenu par M. Choron dans son système d'enseignement doit d'autant plus fixer l'attention du gouvernement que le savant musicien avait à opérer sur des enfans pris sans choix dans une population pauvre et, malheureusement, mal disposée pour la musique et pour les arts en général. Il y a lieu de douter qu'un seul de ces individus soit réellement né pour être musicien et chanteur. Qu'on juge d'après cela de ce qui pourrait arriver si le système d'enseignement dont il s'agit était appliqué à des sujets d'élite.

Une des choses qui nous ont paru les plus dignes de remarque dans ce que nous avons vu dans l'école de M. Choron, ce sont des enfans dont l'aîné a cinq ans et que le professeur soumet à l'effet de l'audition constante de la musique dans le dessein de former leur oreille à des sensations harmoniques. Il suit avec soin le développement des facultés de ces enfans et aperçoit chaque jour des progrès sensibles qui lui font espérer d'obtenir pour résultat des organisations toutes musicales.

Espérons que le gouvernement comprendra que tant d'intelligence et de dévouement mérite d'être encouragé, et qu'on rendra à l'établissement dirigé par M. Choron le développement qu'il avait autrefois et qu'on n'aurait pas dû lui ôter.

— Une représentation de *Janot et Colin* avait été annoncée au théâtre de l'Odéon pour le 1er novembre; cette représentation devait être donnée par les acteurs de l'Opéra-Comique, et Martin devait y chanter; mais Mme Casimir ayant refusé obstinément de jouer à l'Odéon sous prétexte qu'elle n'est engagée qu'au théâtre des Nouveautés, il a fallu renvoyer le public du faubourg Saint-Germain qui se pressait déjà en foule aux avenues du théâtre. On assure que Mme Casimir ne demandait pas moins de *mille francs* pour jouer cette représentation.

On annonce la première représentation du *Passage du Régiment* pour ce soir à l'Opéra-Comique; mais il y a lieu de croire que cet ouvrage ne sera joué qu'au commencement de la semaine prochaine.

— La première représentation de la *Straniera* est fixée à mardi prochain. Mlle Judith Grisi y fera son début à Paris, et on y entendra Rubini et Tamburini.

— Le ballet de *Nathalie*, par M. Taglioni, sera joué

mercredi prochain à l'Académie royale de Musique. La musique de cet ouvrage a été composée originairement par Gyrowetz; mais elle vient d'être changée en partie par M. Carafa.

— On nous communique l'avis suivant qui doit être adressé par M. le duc de Choiseul, président de la commission de surveillance de l'Opéra et du Conservatoire, à MM. les auteurs et compositeurs de musique ayant écrit des opéras ou des ballets à l'Académie royale de musique, pour leur faire connaître leur situation à l'égard des pensions auxquelles ils peuvent prétendre; nous croyons, dans l'intérêt de ces auteurs et compositeurs, devoir publier cette pièce.

Avis à MM. les auteurs et compositeurs qui ont fait ou feront jouer des ouvrages à l'Académie royale de Musique.

D'après les instructions de M. le ministre du commerce et des travaux publics, la commission de surveillance auprès de l'Académie royale et du Conservatoire de musique est chargée d'exposer à MM. les auteurs et compositeurs qui ont fait ou feront exécuter des ouvrages à l'Opéra quelle est leur position à l'égard de la caisse de ce théâtre.

1. Les auteurs et compositeurs d'opéras, ainsi que les auteurs de ballets, qui ont fait exécuter des ouvrages à l'Académie royale avant le 1er mars 1831, continuent à acquérir des droits éventuels sur ladite caisse des pensions, aux termes de l'ordonnance du 1er novembre 1814, à la charge par eux de subir une retenue de cinq pour cent sur leurs honoraires pour alimenter ladite caisse.

2. Ceux desdits auteurs ou compositeurs mentionnés dans l'article précédent qui ont voulu ou voudront être exempts de la retenue pour pension, perdront tout droit au bénéfice de l'ordonnance du 1er novembre 1814. Les retenues prélevées antérieurement sur leurs honoraires ne pourront leur être rendues.

3. Les auteurs et compositeurs d'opéras, ainsi que les auteurs de ballets, qui n'avaient pas fait exécuter d'ouvrages à l'Académie royale avant le 1er mars 1831, ne pourront en aucun cas réclamer le bénéfice de l'ordonnance du 1er novembre 1814; leurs honoraires ne seront pas sujets à la retenue.

Il leur est loisible de régler leurs droits avec le directeur de l'Opéra ainsi qu'ils l'entendront, les réglemens et ordonnances n'étant maintenus que pour les anciens auteurs.

4. L'ordonnance du 18 janvier 1816 n'accordant pas d'honoraires aux compositeurs de la musique des ballets, mais chargeant, au contraire, les auteurs des ballets de les défrayer, les compositeurs de la musique des ballets ne peuvent réclamer le bénéfice de l'ordonnance du 1er novembre 1814, quoique la portion d'honoraires qui leur est déléguée par les auteurs reste sujette à la retenue.

Le pair de France, aide-de-camp du roi, président de la Commission de surveillance,

DUC DE CHOISEUL.

Bulletin d'Annonces.

HERZ J. Trois chœurs favoris de *Robert-le-Diable*, en rondeaux brillans pour le piano.
- Nos 1. Chœur des Buveurs. — 6 fr.
- 2. Chœur des Joueurs. — 6 fr.
- 3. Final et cantilène de Mme Damoreau. — 6 fr.

LABARRE. Cinq airs de ballet de *Robert-le-Diable*, arrangés pour la harpe.
- Nos 1. Bacchanale. — 6 fr.
- 2. Pas de cinq. — 6 fr.
- 3. Valse infernale. — 6 fr.
- 4. Chœur dansé. — 6 fr.
- 5. Pas de Taglioni. — 6 fr.

BEER F. *Robert-le-Diable* en harmonie pour 1re clarinette solo, 1 et 2 clarinettes, flûte, 2 cors, basson et serpent obligés, 3e et 4e clarinettes, trompette, 2e basson, trombonne et contrebasse *ad libitum;* divisé en 3 suites. — Chaque, 18 fr.

— Trois pas redoublés et un galop de *la Tentatian*, arrangés pour musique militaire.
- Nos 1. Pas des démons. — 4 fr. 50.
- 2. Galopade. — 4 fr. 50.
- 3. Chœur final. — 4 fr. 50.
- 4. Marche. — 4 fr. 50.

CZERNI (Charles). Trois airs favoris de *Robert-le-Diable* variés, pour le piano.
- Nos 1. Ballade. — 6 fr.
- 2. Sicilienne. — 6 fr.
- 3. Marche du tournoi. — 6 fr.

Chez MAURICE SCHLESINGER, rue de Richelieu, 97.

CH. CZERNY. Op. 262. Second quatuor pour piano, violon, alto et basse. — 9 fr.

— Op. 264. Introduction allegro agitato à quatre mains, pour soprano. — 5 fr.

— Op. 266 Variations brillantes sur une valse originale à quatre mains pour piano. — 4 fr. 50.

RIBALLIER. Op. 13. Mélodie du nord, suivie d'un rondeau *alla Palacea*, pour le piano. — 4 fr. 50.

SCHIRMER. Variations pour piano et violoncelle. — 5 fr.

SCHUBERT. *Plainte d'un troubadour*, pour le piano, suivie de la célèbre valse mélancolique à quatre mains, extraite de l'œuvre 9, et une marche funèbre. — 5 fr.

L. DROUET. Grand trio pour trois flûtes. — 6 fr.

Chez RICHAULT, boulevard Poissonnière, 16, au premier.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIme ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 41.

Condit. de l'Abonnem.		
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **Revue musicale** paraît le **Samedi** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'Agence générale de la musique et de la Revue musicale, rue du Helder, n° 13; M. Schlesinger, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 10 NOVEMBRE 1832.

Division des matières :

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

VARIÉTÉS.

Des sons naturels et de leur rapport avec l'art musical (1).

Rien n'échappe plus obstinément aux investigations du philosophe que la théorie du son; les expériences si heureusement tentées sur les vibrations de l'air, sur l'acoustique, sont des merveilles de patience, de sagacité, de divination, si l'on peut s'exprimer ainsi. Toutefois, ces expériences une fois faites, on n'a pas osé s'avancer davantage; on n'a pas su rattacher la théorie de la musique, considérée comme art, à la théorie du son, considéré d'une manière abstraite; classer systématiquement les bruits que donne la nature, le chant des oiseaux, les murmures des vagues, le sifflement ou le fracas des vents, le cri des animaux, la voix de l'homme, et démontrer par quel procédé le génie de notre race, mettant ces matériaux en œuvre, inventant des instrumens, les mariant et les combinant, a su créer la musique proprement dite, c'est-à-dire ébranler les passions, charmer l'oreille, énivrer l'ame par l'imitation et le mélange des sons naturels.

Tel serait le sujet d'un livre que personne n'a essayé jusqu'ici. Grétry, Viotti ont écrit éloquemment, mais romanesquement, sur la musique. Diderot et les Allemands ont traité cette science comme un arcane, texte de déclamations et d'argumentation (2). Un Français (3) a noté le chant de divers oiseaux et a prétendu découvrir le sens de leurs *paroles*. M. Thomas Gardener, dans un ouvrage publié récemment à Londres (4), a suivi le sentier frayé par M. Dupont de Nemours, et a recueilli un grand nombre de cris, d'accens, de mélopées appartenant aux volatiles, aux quadrupèdes et aux insectes; mais il a oublié de montrer l'analogie de ces sons avec l'expression artificielle et puissante de la musique, avec les émotions qu'elle communique et le plaisir qu'elle cause.

Les arts, création de l'homme, ont la nature pour base; les facultés de notre race s'emparent des élémens disséménés qui nous sont offerts, les réunissent et les modèlent. Toutes les couleurs, tous les sons, la nature nous les donne: la peinture et la musique sont notre ouvrage. C'est notre habileté seule qui surpasse les chantres des bois et profite de leur exemple pour obtenir des résultats auxquels nul d'entre eux ne peut prétendre. La linotte, le serin, le merle, la fauvette, le sansonnet, le rossignol même, ne sont nos maîtres que pour rester bien au-dessous de nous. Leur musique n'est pas de la musique; notre admirable organisation nous permet de transformer en art ce qui n'est chez eux qu'instinct; de même, en transplantant les fleurs sauvages, nous enrichissons leurs couleurs d'une richesse, d'une beauté, d'une variété qu'elles n'avaient pas. La délicatesse de notre ouïe et sa capacité nous font percevoir tous les sons; la flexibilité et la disposition du larynx, de la glotte, de l'épiglotte et des poumons, nous permettent d'imiter tous les bruits, de parodier tous les

(1) D'après les éloges donnés par quelques journaux à cet article inséré dans le n° 23 de la nouvelle série de la *Revue Britannique*, et traduit du journal littéraire anglais intitulé *The Monthly Review*, quelques personnes nous ont prié de l'insérer dans la *Revue musicale;* nous nous empressons de satisfaire à leur désir, mais nous croyons que le morceau ne répondra pas à leur attente, et qu'il leur prouvera de nouveau que les journaux distribuent souvent à faux l'éloge ou le blâme lorsqu'il s'agit de science ou d'art. Il est impossible de deviner, après avoir lu cet article, quel a été le but de l'auteur ni de tirer une conclusion de tout ce qu'il dit; on verra d'ailleurs par quelques notes dont nous accompagnerons l'article qu'il a été souvent mal informé et qu'il est fort ignorant sur l'art dont il a parlé. (*N. du R.*)

(2) Diderot n'a rien écrit sur ce sujet. (*N. du R.*)

(3) M. Dupont de Nemours.

(4) *The Music of nature.*

accens. La supériorité de notre intelligence et le talent de combinaison, qui n'appartient qu'à l'homme, achèvent l'œuvre et produisent la musique avec ses mille instrumens, avec ses ressources et ses prodiges.

Le *bruit* n'est pas le *son* musical. Le bruit est partout; la musique est notre ouvrage. De cette différence fondamentale naît la grande distinction qui se trouve entre la musique proprement dite et les élémens de la musique, tels que la nature nous les présente.

Mais le problème ainsi énoncé n'est pas résolu. Prétendre que le son musical émane exclusivement des corps élastiques, c'est ne rien éclaircir; le son ne provient que de l'élasticité des corps. La musique tout entière est dans l'égalité des vibrations; plus ces vibrations sont égales et nettes, plus le son est musical. Les accords ne sont que le résultat d'une similitude de vibrations; si vous mêlez et confondez un grand nombre de vibrations indistinctes, ou si vous frappez un coup sec dont la rapidité ne permette pas à l'oreille de percevoir plusieurs vibrations égales, le son musical n'existe pas. En faisant résonner à la fois toutes les touches d'un clavecin, vous produisez l'effet le plus anti-musical que l'on puisse imaginer. Le secret et l'ame de la musique, c'est le nombre, c'est le temps, c'est la mesure égale; égalité de vibration, égalité dans la disposition de ces vibrations, égalité dans la coordination des rhythmes (1).

On sait quel chef d'œuvre d'architecture anatomique offre la structure intérieure de l'oreille. Chez quelques individus, cet organe est doué d'une délicatesse qui tient du prodige. L'application et l'habitude augmentent singulièrement la sagacité de l'oreille. Les mineurs reconnaissent, au son que donne leur coup de pioche, sur quelle substance ils viennent de frapper et quel est le stratum dans lequel ils pénètrent. Plus d'une femme, s'il faut en croire Kerby, Spencer et M. Gardener, a reconnu et compté les pas de la puce, dont en effet l'appareil *désultatoire* produit un claquement presque imperceptible. La vélocité du son présente une série de phénomènes non moins curieux : attachez une ficelle de cent toises à un diapazon, nouez à votre petit doigt l'extrémité de la ficelle, placez cette extrémité dans votre oreille, et la vibration du diapazon vous parviendra dans toute sa force, sans frapper aucune autre oreille que la vôtre. C'est en s'appuyant sur ce principe que des ingénieurs ont proposé la construction de télégraphes acoustiques ou *téléphones*, qui communiqueraient à distance différens sons représentant différens mots.

Le son parcourt onze cent quarante-deux pieds par seconde (2). Un bruit qui se propage d'un point donné à un autre point donné doit donc frapper l'oreille d'une succession de bruits plus ou moins forts, et avec une certaine durée. Disposez sur une distance d'un mille une file de soldats, et qu'ils déchargent au même instant leurs fusils sur un objet placé au centre de la ligne. Si vous vous trouvez auprès de l'un des flancs, vous entendrez, pendant cinq secondes, un roulement qui diminuera de force peu à peu. Si vous vous placez auprès du centre, le bruit durera deux secondes et demie seulement, aura deux fois plus d'intensité, et s'affaiblira en finissant. Si vous vous arrêtez au cinquième de la ligne, la première seconde sera occupée par un bruit de force double, et trois autres secondes par un bruit moindre, toujours *diminuendo*. En formant un zigzag au centre de la ligne, on peut disposer les *exécutans* de manière à ce que les sons de plusieurs *décharges* frappent l'oreille en même temps; le bruit sera nécessairement plus fort, et il sera facile de produire ainsi, en multipliant et calculant les zigzags, des *diminuendo* et des *crescendo*. L'oreille placée perpendiculairement, au centre de la ligne et à une distance considérable, n'entendra plus qu'un seul coup très violent et semblable à un coup de canon; tel est souvent l'effet de la foudre quand on est sur mer. Ces observations expliquent très bien les phénomènes acoustiques du tonnerre. La matière électrique forme dans les nues les mêmes zigzags que nous venons de décrire; et lorsque l'auditeur est placé à la distance convenable, les différens effets dont nous avons parlé s'opèrent avec la plus grande précision.

Les bruits les plus violens, au lieu de se propager au loin, meurent sur place (3) ; les sons accentués, les mélopées parcourent de grandes distances et se font entendre distinctement; il semble que la mélodie ne soit réellement qu'un moyen de faire parcourir au son un espace plus considérable. Les marchands de nos rues qui veulent se faire entendre au loin ne crient pas, ils chantent. La femme du villageois appelle son mari qui travaille dans les champs par une espèce de chanson

(1) Il y a dans ces dernières paroles une certaine portée qui fait espérer quelque chose de neuf et de fécond sur la théorie de la musique; on verra par la suite que l'auteur n'a pas compris lui-même le sens profond que renferment ces phrases. (*N. du R.*)

(2) Il n'y a à cet égard que des données approximatives; l'état de l'atmosphère exerce sur cette vélocité une influence assez considérable, et l'on a remarqué que la propagation du son ne se fait pas dans le temps donné sous toutes les latitudes. (*N. du R.*)

(3) Voici un des paradoxes les plus singuliers qui aient jamais été avancés; l'auteur parait ne s'être souvenu ni du bruit du canon, ni de celui du tonnerre. (*N. du R.*)

qu'elle s'est faite, dont elle a l'habitude, et qui va frapper au loin l'oreille du mari. Si vous vous approchez d'un village un jour de foire, les clameurs du peuple, les accens de joie, les rires, les cris des enfans ne vous semblent qu'une masse de sons confus ; mais vous distinguez facilement le chant des flageolets, des hautbois et des orgues de barbarie. La voix humaine, douée de moins de puissance que celle de beaucoup d'animaux, est plus mélodieuse et se fait entendre beaucoup plus loin. Un violon de Crémone, un *Amati* a peu de son; mais les moëlleuses vibrations de ses cordes parcourent une étendue que nos violons modernes, infiniment plus bruyans, ne peuvent parcourir (1). Quand de célèbres artistes, tels que Barthélemon ou Viotti, se présentaient à l'Opéra, armés de leur *Amati* (2), les connaisseurs allaient se poster dans la galerie pour mieux les entendre Parmi les oiseaux, c'est le rossignol dont les accens suaves traversent les plus grandes distances. Dans les cathédrales catholiques, la messe chantée n'échappe à aucun des auditeurs; simplement récitée par la voix la plus forte, elle n'aurait pas dépassé l'enceinte du chœur. C'est en modulant sa voix, en accentuant habilement ses phrases, que Chatham se faisait écouter et entendre; il était goutteux, maladif, faible, et avait très peu de voix; Burke au contraire, dont la déclamation n'était qu'un long cri, ne réussissait pas, quel que fût son talent, à fixer l'attention des membres du parlement ; dès qu'il se levait pour parler, ses collègues se levaient pour aller dîner (3).

On a voulu rapporter les sons aux couleurs ; ces prétendus rapports me semblent chimériques, et je ne vois pas pourquoi le hautbois ou la clarinette aurait plus de ressemblance avec le jaune que la flûte ou le basson. Le clavecin des couleurs par le P. Castel était un jouet d'enfant, sans aucune utilité (4). Sans doute, lorsque Haydn, pour exprimer le passage progressif des ténèbres à la lumière, emploie d'abord un instrument sourd, puis, renforçant le son ,en augmentant la masse, amenant un à un tous les instrumens de son orchestre, finit par le faire mugir et tonner, on ne peut s'empêcher de trouver quelque analogie entre la sensation produite par ce *crescendo* harmonique, et celle qui fait naître le *crescendo* lumineux. Mais faites assister à cette symphonie un homme qui ne soit pas prévenu des intentions ou des prétentions du compositeur, il ne songera pas même au lever du soleil. Laissez la musique agir comme musique, et ne lui demandez pas davantage.

Combien de fois ces compositeurs qui veulent faire avec leurs notes de la peinture et de la poésie ont-ils excité notre sourire? Ces blanches soupireront comme la colombe; ces doubles-croches galoperont comme le cheval; ces arpéges oscilleront comme la mer. Pauvre pédantisme! N'attendez rien de cette imitation matérielle et grossière. Lorsque Beethoven faisait tirer le canon pour augmenter l'effet de son *Te Deum* triomphal (5), il faisait beaucoup de bruit et rien de plus. De même que l'arrangement de certaines lignes produit la beauté ou la laideur, et cause des sensations agréables ou déplaisantes, de même la succession ou la simultanéité de certaines vibrations excite telles ou telles émotions en nous. Les plus grands philosophes n'en savent pas davantage; et vouloir confondre la sphère des sons avec la sphère des formes, c'est ignorer les premiers élémens de deux arts.

Dans les passions, la voix de l'homme s'élève naturellement jusqu'à la mélodie. Une émotion agréable, un mouvement de colère, d'amour, de haine, de vengeance, de désir, donnent au langage l'accentuation qui constitue le fond et l'essence de la mélodie musicale. En général, les accens de joie, de courroux, d'exaltation, appartiennent à la *voix de tête;* les accens passionnés, tendres, sensibles, mélancoliques appartiennent à la *voix de poitrine.* Les cantatrices qui n'ont que des sons aigres, et qui veulent exprimer la tendresse, la douleur, le regret, produisent un effet entièrement contraire à celui qu'elles cherchent. Non-seulement les grands artistes du chant, les Catalani, les Pasta, les Sontag, les Malibran, ont su faire cette distinction (6); mais les tragédiens du premier ordre n'ont jamais dit avec la *voix de tête* ce qu'ils devaient exprimer avec la *voix de poitrine.* Kean, que son goût

(1) Les violonistes comprendront que ces erreurs n'ont pas besoin d'être réfutées. (*N. du R.*)

(2) Viotti n'a jamais joué à l'Opéra de Londres, et son violon n'était pas un *Amati.* (*N. du R.*)

(3) Burke se faisait entendre à merveille ; mais le thème perpétuel de ses déclamations contre la révolution française, son éternel *delenda est Carthago* ennuyait quelquefois ses collègues ; c'est pour cela qu'ils s'en allaient. Il y a quelque chose de vrai dans ce que dit l'auteur de l'article; mais ses exemples sont mal choisis. (*N. du R.*)

(4) L'ignorance de l'auteur sur le sujet dont il parle est ici de toute évidence. Il ne sait de quoi il s'agit. (*N. du R.*)

(5) Beethoven n'a point fait de *Te Deum* et il n'a jamais fait tirer le canon pour un de ses ouvrages. L'auteur de l'article a sans doute entendu parler d'une grande caisse que le célèbre compositeur avait fait faire pour sa symphonie de la *Bataille de Vittoria.* (*N. du R.*)

(6) Tout cela est faux : les femmes n'ont presque point de voix de tête, et cette voix ne commence que là où finit la voix de poitrine.

effréné pour la dissipation a perdu, savait modérer sa voix tonnante; dans sa scène avec lady Anne (1), la persuasion coulait de ses lèvres. Dans *Otello*, il fallait l'entendre déplorer l'erreur dans laquelle le traître Iago l'avait jeté; jamais accens ne furent plus profonds et plus pathétiques. Dans le *Marchand de Venise*, où la soif de vengeance et de sang domine, c'était à sa *voix de tête* qu'il avait recours. Tout le monde se souvient à Londres de cette exclamation qui faisait trembler le parterre et les loges:

O! si je te retrouve! si je te retrouve!

Trop souvent on néglige cette étude de la musique passionnée, de l'accentuation, de l'expression: élevées dans les conservatoires, habituées aux difficultés, les cantatrices rendent la note et croient avoir assez fait; mais chanter en mesure et chanter juste, ce n'est encore que la partie matérielle de l'art.

(*La suite au numéro prochain.*)

Nouvelles de Paris.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Première représentation de LA STRANIERA (l'Étrangère), opéra en deux actes, musique de Bellini. — Début de Mlle Judith Grisi. — Rubini. — Tamburini.

Pour juger définitivement de la portée du talent de l'auteur du *Pirate* et de *la Sonnambula*, il nous manquait d'avoir entendu celui de ses ouvrages qui est considéré généralement en Italie comme son chef-d'œuvre, et qui a le plus contribué à la réputation dont il jouit. Il ne peut plus aujourd'hui nous rester de doutes sur les facultés de ce jeune musicien, car rien n'a manqué à *la Straniera* pour produire tout l'effet dont cet opéra est susceptible. Les deux grands chanteurs pour qui l'ouvrage a été écrit ont contribué de toute la puissance de leur talent admirable à nous le présenter sous le jour le plus favorable; il nous manquait à la vérité pour le rôle d'*Alaide* Mme Méric-Lalande, telle qu'elle était en 1827; mais Mlle Judith Grisi a chanté ce rôle d'une manière assez distinguée pour que nous n'ayons eu rien à regretter. C'est donc en pleine connaissance de cause que je puis parler aujourd'hui de Bellini et de sa musique, et je vais le faire avec toute l'impartialité dont je suis capable.

Dès que j'eus entendu les premiers morceaux du *Pirate*, je fus frappé du peu de suite qu'il y avait dans la musique de cet opéra. Une multitude d'intentions dramatiques s'y faisaient apercevoir, mais courtes et jamais développées dans toute leur portée. Néanmoins, après tant de pâles imitations du style de Rossini, cette musique n'était pas absolument sans charme, car si ses formes n'étaient pas nouvelles, au moins était-on obligé d'avouer qu'elles avaient un air de nouveauté après dix années de règne d'un genre unique. Les mêmes défauts, les mêmes qualités, dans un degré plus faible, m'apparurent à l'audition de *la Sonnambule*. Je l'ai déjà dit plusieurs fois, la pensée scénique y est toujours convenable, mais presque jamais elle n'est forte et grande. En écoutant le premier acte de *la Straniera*, j'ai craint de n'avoir encore que les mêmes choses à y signaler; mais le second acte m'a paru indiquer par des choses plus élevées la possibilité que Bellini s'affranchisse un jour de ses habitudes de pensées étroites et mesquines.

Le chœur d'introduction est d'un style peu distingué; mais la scène est par elle-même insignifiante. Dans la situation suivante entre *Isoletta* et *Léopold de Valdebourg*, il y avait le sujet d'un beau duo que Bellini n'a pas fait. Peut-être l'actrice qui a joué ce rôle d'origine n'était-elle pas de force à chanter un pareil morceau avec Tamburini; peut-être ce motif a-t-il déterminé le compositeur à donner à la partie de ce chanteur habile toute l'importance de la scène, et à ne confier à l'actrice que des phrases courtes et hachées. Toute la première partie de la scène suivante est du même genre, et le duo de Rubini (*Arthur*) et de Mlle Grisi (*Alaide*) laisse beaucoup à désirer; néanmoins on y trouve d'heureuses intentions, et si, au lieu de cette multitude de motifs qui se succèdent, Bellini avait été plus avare de thèmes différens et avait développé davantage ceux qui offraient le plus de ressources, cette scène serait satisfaisante.

Le chœur de chasseurs qui vient ensuite est commun; enfin le trio entre Rubini, Tamburini et Mlle Grisi ne répond pas à l'importance de la scène; mais ce trio est suivi d'un chœur bien senti et d'un motif original sur ces paroles: *Valdeburgo, a cui tu, cieco*, etc., et la scène où Arthur force son ami à mettre l'épée à la main ne manque point d'énergie. A l'égard de la situation finale, elle me semble faiblement sentie. L'air d'Alaïde est haché; les interruptions du chœur sont trop symétriques, enfin le penchant de Bellini pour la forme du rondeau s'y reproduit avec maladresse.

Dans le second acte, le génie du jeune musicien a pris un essor plus libre, la scène du tribunal des chevaliers est assez bien posée, et la gradation d'intérêt se fait bien sentir jusqu'au moment où Valdebourg vient

(1) Scène de *Richard III*, où cet usurpateur cherche à gagner l'amour de lady Anne.

sauver la vie de sa sœur et de son ami. Ici, comme dans la plupart des situations fortes, c'est encore une romance que Bellini fait chanter au personnage principal, au lieu de lui confier un de ces airs à larges proportions qui laissent des traces durables dans la mémoire des artistes et des amateurs; mais cette romance est d'une mélodie expressive, et Tamburini y est admirable.

Il est fâcheux qu'ayant à faire chanter deux artistes tels que Rubini et Tamburini, le compositeur n'ait pas inventé un duo plus saillant que celui qu'il a écrit pour eux dans la scène suivante; pourtant ce morceau n'est pas dépourvu de mérite et l'expression dramatique en est assez satisfaisante. Quant à l'air de Rubini qui vient ensuite, à part le talent incomparable du chanteur, c'est un fort bon morceau; la scène y est bien sentie et l'on y trouve plus d'énergie que dans les autres airs de l'ouvrage. Les scènes suivantes méritent également des éloges. Je citerai particulièrement le quatuor chanté par Rubini, Tamburini, Mlles Grisi et Amigo, et enfin le dernier air d'*Alaide*, qui est d'un très beau caractère.

Par ce qui précède, il est facile de comprendre que je ne me suis pas trompé lorsque j'ai dit que Bellini n'est point appelé aux grandes choses, et que ses ouvrages ne vivront pas long-temps; mais celui-ci, comme le *Pirate* et plus que le *Pirate* peut-être, a une physionomie particulière qui doit le faire entendre avec plaisir, grace surtout à une exécution aussi parfaite qu'il est possible de l'imaginer. Nul doute donc que *la Straniera* n'obtienne un certain nombre de représentations brillantes, tant que la musique de Bellini aura pour interprètes des chanteurs tels que Rubini et Tamburini.

Comme tous les artistes d'un talent réel, Tamburini grandit chaque jour dans l'opinion publique et justifie de plus en plus la réputation qui l'avait précédé à Paris. On admire à juste titre la variété de son talent. Après avoir paru sous l'aspect le plus avantageux à l'égard de la flexibilité de sa voix, de la beauté de son organe et de la plus étonnante articulation que jamais basse ait possédée; après avoir fait applaudir avec transport sa force dramatique dans le personnage d'*Assur*, il vient de porter au comble l'enthousiasme du public par la manière expressive dont il a chanté le rôle de Léopold de Valdebourg. C'est surtout dans la romance, *Meco tu vieni, o misera*, qu'il a mérité des applaudissemens frénétiques, et qu'il a excité la plus vive émotion dans l'ame de tous les spectateurs. Il sera désormais bien difficile d'entendre au Théâtre-Italien de Paris une autre basse que Tamburini.

Rubini ne semblait pas pouvoir s'élever dans l'opinion des dilettanti, mais il a surpassé leur attente dans le rôle d'Arthur. C'est principalement dans son air, *Il soave e bel contento*, qu'il est arrivé au dernier degré du sublime. Distribution heureuse des accens de la voix, puissance et douceur d'organe, imagination brillante et goût parfait dans le choix des ornemens, élégance et facilité admirable dans leur exécution, enfin prononciation parfaite, tout se trouve réuni dans ce morceau, et le chanteur qui réunit tant de qualités, accable en quelque sorte son auditoire du poids de sa perfection.

Une émotion assez vive agitait Mlle Grisi lorsqu'elle a commencé à chanter sa romance dans la coulisse : un début à Paris est un moment difficile pour tous les artistes; il imprime un sentiment de crainte aux plus déterminés. Mlle Grisi s'est néanmoins bientôt remise, et son action dramatique ne s'est nullement ressentie de l'impression de timidité qu'elle avait d'abord éprouvée.

La voix de Mlle Grisi n'est pas naturellement flexible et douce; mais elle a de l'accent, et le travail lui a donné quelque souplesse sans la rendre propre à une vocalisation brillante. L'action dramatique de cette cantatrice est animée, énergique; l'ensemble de ses qualités et de quelques défauts offre enfin un mélange de bien et de mal où le bien domine en définitive et qui a du charme pour quiconque tient moins à la perfection du fini qu'aux émotions du drame. Un premier rôle n'est au reste qu'un essai plus ou moins favorable d'après lequel il est difficile de porter un jugement fondé du talent d'un chanteur; j'attendrai que Mlle Grisi se soit fait entendre dans d'autres ouvrages pour donner mon avis d'une manière plus positive sur la nature de son talent.

Mlle Amigo n'a que deux scènes dans *la Straniera*; elle les a jouées avec intelligence et y a chanté avec justesse : c'est un éloge que je me plais d'autant plus à lui donner que j'ai été souvent sévère avec elle. Dans le quatuor du second acte, sa voix fait un bon effet par son timbre mordant.

Les choristes ont mérité, par le soin qu'ils ont mis en général dans l'exécution de *la Straniera*, l'absolution de quelques péchés commis dans les autres ouvrages depuis le commencement de la saison. Les chœurs d'hommes surtout ont été dits avec ensemble; mais j'ai remarqué dans les autres un certain penchant à ralentir, qui contrarie les mouvemens attaqués par l'orchestre. Je livre cette observation à la personne qui fait répéter les choristes au Théâtre-Italien.

Il y a du spectacle dans la mise en scène de *la Straniera*, et l'administration n'a rien négligé pour donner de l'éclat à cet ouvrage. Quatre belles décorations de M. Ferri s'y font remarquer; les costumes sont frais et

riches; rien ne manque en un mot à l'effet de la partition de Bellini et au libretto de Romani. Il y a lieu de croire que la durée du succès indemnisera l'entrepreneur des dépenses qu'il a faites.

P. S. J'apprends que la partition de *la Straniera*, arrangée pour piano, vient d'être gravée chez Pacini, boulevard Italien, n° 11.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

NATHALIE,

OU LA LAITIÈRE SUISSE,

Ballet en deux actes de M. Taglioni, musique de Gyrowetz et de M. Carafa.

Il y a quelques années, c'était le 25 septembre 1823 (j'aime l'exactitude dans les dates), on donna au théâtre de la Porte-Saint-Martin un ballet qui avait pour titre *la Laitière Suisse ;* c'est cette même Laitière, exactement la même, que M. Taglioni vient de nous donner sous le nom de *Nathalie.* Seulement, la laitière de la Porte-Saint-Martin s'appelait *Lida*, et au lieu des traits de la gracieuse Sylphide de l'Académie royale de musique, on y voyait ceux de la piquante Mlle Pierson. Au reste, ce n'est pas la peine de disputer sur les droits d'invention entre M. Titus (l'auteur de la laitière Lida s'appelait Titus) et M. Taglioni, car rien n'est plus mal *inventé* que le ballet dont il s'agit. Une laitière (*Nathalie*) est convoitée et enlevée au premier acte par un Anglais. Au second, elle est chez son ravisseur, dont elle voit sans s'effrayer la ressemblance dans un mannequin. Le mannequin est enlevé sans qu'elle sans aperçoive et l'amant prend sa place. Nathalie folâtre avec le prétendu mannequin et s'humanise jusqu'à lui donner un baiser. L'Anglais prend feu à cette caresse inattendue, tombe aux genoux de sa belle et n'est point repoussé. Les parens et les amis de Nathalie arrivent à l'improviste ; on la marie au plus vite pour réparer tout le mal.

Tel est le pauvre canevas que Mlle Taglioni a animé de toutes ses graces et auquel elle a su procurer un succès.

Lorsqu'autrefois M. Titus imagina la laitière *Lida*, ce fut, si je ne me trompe, l'inamovible M. Alexandre qui y ajusta de la musique comme en sait faire l'Alexandre des compositeurs du boulevard; mais M. Taglioni ayant imaginé à son tour la laitière *Nathalie*, lorsqu'il était à Vienne, a eu recours à la vieille muse de Gyrowetz, compositeur bohême de quelque mérite, auquel on doit plusieurs opéras et un grand nombre de symphonies, de quatuors et de sonates pour le piano, où se trouvent de fort jolies choses. Gyrowetz écrivit donc pour la laitière *Nathalie* de ces mélodies faciles qui s'échappaient de sa plume comme l'eau d'une source. Il paraît que M. Taglioni a fait subir à son ballet quelques changemens qui ont rendu nécessaire de la musique nouvelle. M. Carafa, qui n'écrit pas avec moins de facilité que Gyrowetz et à qui des airs de ballet ne coûtent guère, s'est chargé de rafistoler l'œuvre du bon vieillard, et de tout cela est résulté une musique agréable qui n'a pas fait regretter celle de M. Alexandre.

Un ballet où Mlle Taglioni joue et danse depuis le commencement jusqu'à la fin ne peut manquer d'exciter et la curiosité et l'enthousiasme des amateurs de danse ; il ne peut donc y avoir de doute sur les produits du succès de *Nathalie.* Tout Paris voudra y voir l'enchanteresse, et la bonne fortune de M. Véron y puisera des ressources en attendant le grand opéra qu'il monte en ce moment avec luxe.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE

LE PASSAGE DU RÉGIMENT,

Opéra en un acte, paroles de M***, musique de M. Catrufo.

L'opportunité fait souvent le prix des choses: cette maxime est vraie, surtout au théâtre. Par exemple, il y a vingt-cinq ou trente ans que le genre du petit opéra intitulé *le Passage du Régiment* aurait été convenable pour le théâtre Feydeau. Alors, les scènes de château, les soubrettes, les jardiniers qui ratissent des allées au lever du rideau et qui se mêlent dans les intrigues d'amour de la dame du lieu, tout cela était de mise à la scène : cela ne l'est plus aujourd'hui, parce que nos mœurs sont trop différentes de ces choses pour qu'on y prenne intérêt. Il y a donc anachronisme, sinon dans la composition du *Passage du Régiment*, au moins dans la représentation. Je serais fort surpris si cette pièce n'était écrite depuis long-temps. L'auteur l'aura retrouvée au fond de son portefeuille, et n'aura pas voulu qu'elle fût perdue; mieux aurait valu qu'il y eût renoncé et qu'il eût fait autre chose ; mieux aurait valu surtout pour le musicien qui s'est en vain évertué à chercher des motifs d'intérêt musical dans des situations qui repoussent toute musique, et qui s'est malgré lui ressenti de la froideur de la pièce.

Il faut que je dise quelque chose du sujet du *Passage du Régiment :* je vais le faire en peu de mots. Un

capitaine de carabiniers, qui possède un beau château dans les environs de Colmar, n'a pu obtenir du ministre de la guerre la permission de se marier avec une femme qu'il aimait; il s'en est passé, et a serré secrètement les nœuds du mariage. Avec une fortune brillante, il eût été plus raisonnable de quitter le service militaire; mais il n'y a pas pensé, et par suite de sa combinaison il n'a pu passer vingt-quatre heures avec sa femme qui s'ennuie fort. Enfin il écrit à celle-ci que son régiment doit changer de garnison, se rendre à Strasbourg; tel jour, qu'il indique, il passera à la tête de sa compagnie sous les murs de son parc; du haut de la terrasse, sa femme pourra jouir du plaisir de le voir défiler, plaisir assez fade pour une jeune femme privée des joies de son état. Mais voila qu'au lieu de passer le régiment séjourne; le capitaine prend son billet de logement dans son château, cause avec sa femme qu'il appelle sa cousine, et convient avec elle d'un rendez-vous dans un pavillon du parc, la nuit et lorsqu'il aura fait son service. Il part par une porte secrète; mais le colonel du régiment vient aussi se loger au château, dit des douceurs à la femme de son subordonné, choisit pour coucher le pavillon du rendez-vous, et s'en empare malgré l'opposition de la dame du lieu. Le mari revient, la femme est interdite; le capitaine devient soupçonneux, jaloux; il trouve le colonel dans le pavillon, le prend pour un rival, veut se battre avec lui; mais on s'explique, le raccommodement suit, et la pièce finit. Voilà ce que c'est que le *Passage du Régiment.*

L'auteur de la musique est M. Catrufo, à qui l'on doit plusieurs opéras au nombre desquels figure *Félicie ou la jeune Fille romanesque*, qui a obtenu un brillant succès au théâtre Feydeau. J'ai déjà dit qu'il n'a trouvé aucune occasion d'intérêt pour sa musique dans *le Passage du Régiment.* Ces comédies froides et communes sont l'écueil des musiciens; quoi qu'on fasse, on ne peut y produire d'effet, parce qu'il n'y a d'effet possible qu'avec les choses vraies et passionnées ou franchement comiques. La seule situation de musique qu'il y eût dans l'ouvrage était celle d'un air chanté par Mme Casimir, ce morceau a été vivement applaudi.

L'exécution de ce petit opéra a été ce qu'elle peut être en l'état actuel de l'Opéra-Comique. Les acteurs qui y jouent sont : Lemonnier, Thénard, Vizentini, Mmes Casimir et Boulanger. Mme Casimir a fort bien chanté son air.

La pièce a réussi sans opposition, et les auteurs ont été nommés au milieu des applaudissemens.

—La séance historique que M. Fétis doit donner sur la musique du seizième siècle aura lieu dimanche 25 novembre. On se procure des billets à l'agence générale de la musique, rue Saint-Lazare, n° 31.

RÉCLAMATION

en faveur des Arts et des Artistes.

En donnant le texte de l'ordonnance si funeste concernant les pensions des professeurs du Conservatoire, nous avons annoncé l'intention de faire suivre notre premier article d'observations qui démontreraient que la loi du 16 thermidor an III n'est point abrogée, et qu'elle ne peut l'être que par une loi à laquelle concourraient les trois pouvoirs de l'État. Nous avons cru devoir soumettre ces observations à l'avis de savans jurisconsultes dont nous attendons le travail.

Chaque jour, de nouveaux faits viennent nous démontrer la nécessité de faire entendre au Gouvernement et aux Chambres d'énergiques réclamations contre le système déplorable qu'on suit à l'égard des artistes, et de faire cesser un état de choses qui finirait par anéantir, en France, la culture des arts et particulièrement de la musique. En voici un des plus remarquables qui fera comprendre jusqu'où l'on pousse aujourd'hui, nous dirons presque la cruauté, à l'égard de ceux qui cultivent ces arts.

Avant de devenir inspecteur général du Conservatoire, M. Perne avait été attaché aux chœurs et à l'orchestre de l'Opéra pendant *vingt-cinq ans moins trois mois.* On sait qu'une ordonnance illégale réunit ensuite la caisse des pensions de l'Opéra à celle du Conservatoire. M. Perne, devenu inspecteur de ce dernier établissement, subit la retenue qui s'exerçait au profit des deux caisses réunies. Au bout de quelques années, il sentit le besoin de prendre sa retraite, et dans cette circonstance il fut traité favorablement par l'administration de la liste civile; ses services lui furent comptés largement, et sa pension fut liquidée à un taux élevé. A cette époque, la liste civile comblait les déficits des caisses; elle pouvait user de largesse, il n'y avait rien à dire parce que le chef de l'État faisait ce qu'il lui plaisait de son argent.

Après la révolution de juillet, toutes les pensions de l'Opéra et du Conservatoire ont été révisées, et M. Perne, sans se plaindre, perdit tout ce que la faveur lui avait accordé et fut réduit à ce que la loi lui accordait rigoureusement.

Il est fâcheux pourtant qu'on n'ait pu se souvenir que l'homme qu'on traitait avec tant de rigueur était un

savant homme qui avait passé toute sa vie à faire des travaux scientifiques utiles seulement pour l'histoire de son art, et improductifs quant à la fortune; que cet homme, enfin, était un de ceux dont le nom inspire de la vénération parmi les savans des pays étrangers.

Mais voici quelque chose de plus curieux. La mort a frappé le modeste Perne pendant le cours de cet été. Sa veuve, réduite à de faibles ressources, a réclamé du Gouvernement la très modique pension à laquelle elle croyait avoir droit; mais *il manquait trois mois* aux vingt-cinq ans de service de son mari, et la pension lui a été refusée! Dans quel moment? A celui où, suivant les dernières volontés du savant laborieux, le legs de tous ses manuscrits et de tous ses travaux va être déposé à la bibliothèque de l'Institut, comme un hommage à son pays!

Nous livrons ces faits aux réflexions des hommes d'état qui nous gouvernent, et aux Chambres qui dispensent les richesses de la France. Peut-être comprendra-t-on que, si c'est un mal de faire la règle trop sévère pour les artistes en général, ce mal est bien plus considérable lorsqu'il s'agit d'hommes d'un ordre supérieur qui travaillent dans un but désintéressé, n'ayant d'autre objet en perspective que les progrès des connaissances utiles, et négligeant les travaux qui conduisent à la fortune.

Nouvelles étrangères.

MILAN. *Théâtre alla Scala.* Le 27 octobre dernier, un nouvel opéra de Mercadante, intitulé: *Ismala, ossia Morte ed Amora*, a été représenté pour la première fois à ce théâtre. Le libretto est l'ouvrage de Romani. Assez bien accueillie pendant le premier acte, la musique n'a pas aussi bien réussi au second. Il paraît que le poëme, dépourvu d'action, n'a pas peu contribué à la mauvaise fortune de l'opéra; mais une des causes les plus actives du peu de succès de cet ouvrage est certainement la composition de la troupe, une des plus misérables qu'on puisse imaginer. Mlle Mélas, qui a débuté si malheureusement à Paris l'année dernière, était la protagoniste; puis il y avait une demoiselle Baillon, qui est bien faible; puis deux ténors, Binaghi et Magnani, qui ne valent pas grand'chose, et enfin un *primo basso*, Giovanni Giordani. Tout cela ne parviendrait pas à se faire écouter pendant cinq minutes au théâtre Favart. Il est difficile de comprendre pourquoi Mercadante a consenti à écrire pour de pareils chanteurs. Si l'on en croit les journaux de Milan, la *bellissima* ouverture fut *applauditissima*; il en fut de même pour la *bellissima* scène d'introduction qui est d'un *magico effetto*, et ainsi du reste; mais le fait est que le résultat de la représentation est une chute à peu près complète.

— Le nouveau théâtre italien de New-York (États-Unis) a fait son ouverture le 30 septembre par *le Barbier de Séville*. La troupe a été bien accueillie.

Bulletin d'Annonces.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VI^me ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 42.

Condit. de l'Abonnem.		
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **Revue musicale** paraît le **Samedi** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'Agence générale de la musique et de la Revue musicale, rue du Helder, n° 13; M. Schlesinger, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 17 NOVEMBRE 1832.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

VARIÉTÉS.

Des sons naturels et de leur rapport avec l'art musical.

SUITE.

Les oiseaux, dont l'instrumentation et les ressources ne s'étendent pas loin, chantent pour exprimer leur désir, leur amour, leur joie, leur peine, ou pour s'amuser. En imitant leurs accens, ne privons pas notre imitation de la passion qui l'anime ; ce serait la priver de son ame. Ne réduisons pas ces cadences brillantes, ces prolongations de son, ces soupirs mélancoliques, à une série de bruits matériels et secs; les sons qui émanent de la nature physique ont eux-mêmes une expression et apportent une émotion. En hiver, quand l'orage gronde et que la nuit arrive, c'est un plaisir triste et profond de prêter l'oreille au tumulte extérieur, et, placé devant un bon feu, les pieds appuyés sur le tapis, garanti par les volets bien fermés et les amples replis des rideaux qui tombent sur le parquet, d'écouter les cris gémissans du vent qui secoue la forêt voisine et siffle dans les toitures; vous diriez que des misérables privés d'abri sont à votre porte et hurlent en vous demandant l'hospitalité. La nature offre à d'autres peuples des concerts plus terribles encore ; le sourd grondement de la terre ébranlée, les clameurs de l'ouragan, le tonnerre des volcans. En Angleterre, le bruit de l'Océan, bruit sublime! nous environne de tous côtés ; on sait quelles harmonies admirables jaillissent de son sein, soit que le monstre endormi murmure, soit qu'il s'éveille, et, lançant ses flots à cent pieds au-dessus du phare d'Eddystone, batte de son écume les rochers blancs des Orcades, et moissonne, sur une étendue de trente milles, toute l'espérance d'une récolte.

Le bruit du vent dans les forêts n'est pas moins terrible que celui du vent et des flots: les arbres craquent en fléchissant, fouettés par la pluie et courbés par la tempête; les vieux troncs semblent gémir du fond de leurs racines. Il faut avoir traversé les bois de la Germanie pour se faire une idée de cet épouvantable tumulte. Sir Thomas Lauder (1) a décrit avec beaucoup de soin tous les bruits étranges qui se succédèrent et se combinèrent lorsque le comté de Moray fut submergé en 1829. Il distingue le gémissement des vents du grondement des flots, les uns hurlant comme le génie du désespoir et balayant les cataractes de leur souffle; les autres voilés, et mugissant comme le bruit de cent canons qui tonneraient dans une caverne profonde. Rossini, Hændel, Beethoven ont imité ce tumulte; ils ont eu soin de faire succéder au fracas des instrumens de longs silences, pauses majestueuses dont la nature leur donnait aussi l'exemple. Le *crescendo*, tel que Rossini l'a reproduit jusqu'à l'abus, a souvent frappé l'oreille de ceux qui ont écouté dans les forêts le sifflement prolongé du vent dans les feuillages, sifflement dont l'intensité graduelle parvient jusqu'au déchaînement le plus effréné. Hændel s'est servi de préférence du constraste offert par le silence total et le bruit le plus assourdissant. Beethoven avait une prédilection spéciale pour l'écho, la réverbération du son, sa dissémination en fragmens de sons infiniment déliés, qu'il réunissait ensuite en gerbes et en masses sonores. Dans ses symphonies, ce procédé donne des effets admirables. Les notes se détachent, s'isolent, passent d'un instrument à l'autre, d'un bout de l'orchestre à l'autre; les portions de mélodie vont se reproduisant par écho jusqu'à ce qu'un abîme d'harmonie les englobe; comme la pierre précipitée dans la célèbre grotte du Derbyshire (2) tombe, rebondit,

(1) Voyez dans le troisième numéro de la nouvelle série l'article intitulé: *le Déluge*, de Moray, en Écosse.

(2) *Heldon-hole;* l'étymologie de ce mot est *hell-down-hole*, trou d'enfer.

s'élance encore, augmentant de sonorité, mais perdant la durée de cette sonorité à mesure qu'elle descend. Hændel a créé un effet sublime en ce genre dans son chœur de *Judah:* « Le Seigneur les dévore tous. »

Ainsi, chaque compositeur semble s'être attaché à reproduire l'un des grands effets de la musique naturelle, quelque type de prédilection auquel il a rapporté tous ses travaux. L'écho, dont nous avons trouvé des traces chez Haydn et Beethoven, est, de tous les phénomènes que présente la théorie du son, le plus curieux. Régi par des lois semblables à celles qui régissent la lumière, le son se réfléchit comme elle; comme elle, il converge vers le même point ou se dissémine dans l'espace. Les rayons solaires et les rayons lumineux sont susceptibles des mêmes combinaisons et soumises au même système. Chose merveilleuse encore! chaque son est composé de trois tons mélangés, comme chaque rayon de sept couleurs. Notre image, répétée dans un miroir, n'est autre chose que l'écho de notre apparence extérieure; notre voix répétée par la caverne éloignée n'est que le reflet du son échappé de notre poitrine.

Arrêtez-vous sous l'une des niches ou alcoves semi-circulaires du pont de Westminster, les paroles que vous aurez à peine murmurées et que vos voisins n'entendent point, parviendront claires et intelligibles jusqu'à la personne placée dans la niche qui vous fait face. Sous la coupole de l'église de Saint-Paul, le même phénomène s'opère encore d'une manière plus étonnante. La voix, quelque faible qu'elle soit, parcourt le cercle entier de la voûte intérieure, et va frapper un point donné, où elle devient forte et facile à saisir. La réverbération du son a été calculée et donne les résultats suivans : à soixante-dix pieds de la colline, de la maison ou du bois qui produisent l'écho, un monosyllabe vous est renvoyé; éloignez-vous encore de quarante pieds, deux syllabes seront répercutées, et ainsi de suite, de quarante en quarante pieds, jusqu'à ce que la puissance de l'écho soit épuisée et évanouie. Quelques-uns des échos d'Italie répètent des mélodies entières, telles que la voix et les instrumens les ont prononcées. Souvent, lorsque les rayons sonores rencontrent dans leur route un obstacle qui les intercepte, les sons, prenant une autre direction, vous frappent comme s'ils venaient d'un point opposé à celui d'où ils partent. Ecoutez le son des cloches: si vous vous fiez à l'apparence, vous croirez que l'église est située dans un autre quartier que celui où elle se trouve réellement. Vous appelez votre chien; les rayons sonores se déplacent; il court vers l'endroit d'où la voix paraît jaillir, et vous cherche où vous n'êtes pas.

Les architectes qui construisent des salles de concerts devraient étudier les principes de l'acoustique; ils ne donneraient pas à leurs théâtres musicaux la forme ronde ou elliptique; ils sauraient que les courbes des arceaux et des voûtes, concentrant le faisceau des rayons sonores sur certains points, les empêchent de se répandre dans le vaisseau de l'édifice. Le parallélogramme, qui permet au son de se disséminer également sans s'arrêter nulle part, sans former çà et là des masses et des groupes sonores, est surtout favorable à l'exécution musicale. Dans nos cathédrales, les voûtes arrondies sont trop élevées pour offrir le danger dont je viens de parler; la forme parralélogrammatique y domine, et les effets de musique y sont admirables. A mesure que les sons, après s'être répandus à travers l'église, suivent l'ellipse prolongée des arceaux immenses, ils semblent s'élever et s'élancer dans l'infini. En 1823, on répétait une grand'messe en musique dans la cathédrale d'Yorck; cinq personnes seulement avaient été admises à cette répétition, et j'étais l'une d'elles. Six cents instrumentistes et chantres entonnèrent tout à coup le chœur de Hændel: « Gloire à Dieu! Gloire à Dieu! » Le premier effet de cette explosion de voix et de sons harmoniques fut tel que je ne puis le décrire; rien dans l'immense édifice ne s'opposait à leur expansion, et quand ce bruit terrible s'apaisa, quand l'imagination écrasée de ce grand effet retrouva son empire, quand le *tutti* mourut lentement sous les voûtes, on eût dit le grondement lointain du tonnerre expirant au sein des nuages.

L'instrument des cathédrales, le roi des instrumens, c'est l'orgue; nul autre ne l'égale en variété, en puissance, en étendue; c'est le fils du moyen-âge, l'organe de la musique chrétienne, profond et sévère comme la foi, inimitable dans ses effets grandioses.

J'ai vu dans la cathédrale de Harlem un orgue auprès duquel tous les orgues d'Angleterre et de France sont des pygmées et des jouets. L'église est plus grande et plus haute que l'abbaye de Westminster. Du sol jusqu'aux architraves s'élèvent d'immenses tuyaux blancs et polis que l'on prendrait pour des colonnes d'argent et qui remplissent toute l'aile inférieure de la cathédrale. Ce sont les poumons du géant; c'est de là que sortent les tonnerres qui dirigent la psalmodie puritaine de trois mille voix réunies: un des jeux, celui de la *voix humaine*, plus brillant et plus hardi que les autres, se fait entendre au-dessus des doubles diapasons et plane sur cet abîme d'harmonie. Les ornemens que l'organiste introduit entre les psaumes, semblent les jeux d'un monstre sur le rivage, ou le battement des flots dont

l'Océan frappe les rocs. En Angleterre, nos meilleurs orgues, celui d'Halifax et celui de Leicester, ouvrages du mécanicien allemand Sneltzer, ne sont rien auprès de l'orgue de Harlem ou de quelques orgues moins gigantesques, mais remarquables par l'égalité et la beauté des sons, que l'on admire dans les Pays-Bas et en Allemagne.

En 1824, le roi et la reine des îles Sandwich, sauvages que l'on avait conduits en Angleterre et que le christianisme avait à peine civilisés, entendirent pour la première fois les sons de l'orgue de Westminster. J'étais présent à cette cérémonie. Je crois voir encore auprès du doyen, dans le chœur, un petit nègre en habit noir, gilet blanc, gants verts-d'eau, et les yeux stupidement fixés sur la voûte et ses encorbellemens. Plus loin, une femme colossale, dont les traits étaient nobles et dont la physionomie était fière : c'était la reine. Au premier son de l'orgue, la reine s'élança de sa stalle, et la dame anglaise qui l'accompagnait eut beaucoup de peine à calmer la violente agitation de la pauvre femme. Toutes les fois que les tuyaux de l'orgue exhalaient leurs mélodies et leurs accords, même frénésie, même étonnement, mêmes exclamations de la part de la reine, qui semblait prête à entrer en convulsion. Enfin l'on fut obligé de l'emporter, tant cette musique produisait sur elle d'impression.

L'orgue est, ainsi que le piano, un instrument à tempérament, c'est-à-dire un instrument incomplet. Si l'on arme de trois corps de clarinette, de trois embouchures de cors, les instrumentistes de nos orchestres, pourquoi ne perfectionnerait-on pas l'orgue, au moyen de plusieurs claviers et de différentes rangées de tuyaux? Le plus sévère et le plus grave des instrumens aurait enfin une harmonie correcte. Or, de cette réforme et de la destruction de ce que l'on nomme les tempéramens, dépendent les ressources et les progrès de la musique.

Les instrumens à vent, à la tête desquels se trouve le colosse harmonique dont nous venons de parler, imitent dans leurs procédés la voix des oiseaux et celle de l'homme. Parmi les oiseaux, quelques-uns, comme le canard, ont dans leur organisation le type de la clarinette et celui du hautbois; d'autres, le coq par exemple, jettent leur fanfare comme la trompette et le clairon. Le coucou, musicien étranger, vient dans les régions occidentales s'emparer du nid des autres oiseaux; il y pond ses œufs, il les y couve; les petits éclosent et expulsent du nid les véritables héritiers; puis, restés en possession du domaine usurpé, ils chantent, ils grandissent, et quand vient le mauvais temps ils s'envolent. D'autres musiciens étrangers, que l'Europe connaît, se conduisent à peu près de même.

Mais de tous les oiseaux chanteurs, le plus remarquable, en ce qu'il imite la prononciation humaine avec talent et exactitude, c'est le perroquet; ses notes se forment au fond de son gosier. Lord Kelly avait un perroquet qui chantait le *God save the king* tout entier, sans faire une seule faute. On lui demandait :

« Veux-tu chanter?
— Je ne chante jamais le dimanche.
— Allons, cela ne fait rien, une petite chanson.
— Je suis enrhumé; entendez-vous comme je suis enrhumé?

Le perroquet du chanteur anglais Braham n'était pas moins étonnant. Une dame qui admirait beaucoup le talent de ce célèbre artiste avait coutume de porter avec elle son perroquet dans sa loge au théâtre. Le perroquet, à force d'entendre le chanteur, était parvenu à imiter complètement sa manière. Un jour que Braham dînait avec cette dame, un domestique apporta l'oiseau, qui, perché sur son bâton, commença la conversation en ces mots :

Chante-nous un air, Braham?

Comme on ne lui répondait pas, il reprit :

Tu ne veux pas chanter? eh bien! je vais chanter à ta place.

Puis il entonna le *Rule Britannia*, d'une voix claire, sonore, avec des appogiatures et des cadences perlées, à l'imitation de Braham qui ne pouvait revenir de sa surprise. Depuis, l'oiseau formé à son école devint son pensionnaire. C'est le même perroquet virtuose devant lequel Mme Catalani se précipita un jour à genoux, étonnée de son talent et du volume de sa voix.

Si le chant des oiseaux manque de variété, si les mélodies qu'ils improvisent sont incomplètes et toujours les mêmes, en revanche la qualité de son est rarement égalée par les instrumens les plus parfaits; quelques-uns de ces instrumens, comme la flûte, ne possèdent que deux octaves : ce qui renferme leurs ressources et leur puissance dans une sphère très limitée. La clarinette, instrument aigre, difficile à manier et souvent désagréable, l'était bien davantage avant l'invention des clefs qui en facilent l'usage. Le *trombone* ou sacquebute, que les Hébreux et les Romains employaient dans leurs triomphes et leurs cérémonies religieuses, était tombé depuis fort long-temps en désuétude, lorsque l'on découvrit un de ces instrumens dans les fouilles d'Herculanum. L'embouchure était d'or, et l'ouverture d'airain. Le roi de Naples donna cette curiosité à Georges III; sur ce modèle, le roi d'Angleterre fit fabriquer des trombones de cuivre, que toutes les armées de l'Eu-

rope ont adoptées depuis et qui produisent un si admirable effet dans la musique militaire.

La trompette, instrument dont peu de personnes savent tirer parti, est devenue chez les Russes un instrument de concert. Le célèbre Baillot, se trouvant à Moscou, fut conduit par le prince Potemkin dans une galerie obscure où devait avoir lieu un concert de trompettes.

« Que pensez-vous de cela? demanda le prince au virtuose, après l'exécution du morceau.

— Cela ne ressemble à rien de ce que j'ai jamais entendu; c'est la musique d'un autre monde, et il m'est impossible de deviner par quel moyen de tels effets sont produits. »

On apporta des torches; Baillot aperçut, rangés sur une seule ligne, deux cents soldats, tenant chacun une trompette, dont la forme était à peu près celle d'un éteignoir, et dont la dimension variait de vingt pieds à un pouce de longueur. Chaque trompette ne donnait qu'une seule note; il en fallait deux cents pour exécuter le concerto de Haydn, et les deux cents instrumens-machines avaient si bien jeté leur note, si bien respecté la mesure, que l'exécution en avait été parfaite, supérieure même à ce que l'on pouvait attendre de musiciens consommés. Un orchestre ordinaire n'aurait pas donné à chaque son la même puissance, la même netteté, le même volume.

Le type de l'orgue et de tous les instrumens à vent que nous employons est dans ces vastes cavernes où le vent s'engouffre, et dont les immenses tuyaux jettent de si formidables harmonies. La côte de Cornouailles est garnie de rochers creux et caverneux qui, avant la tempête, donnent un son lamentable et profond, absolument semblable aux sons de l'orgue. Ne vous attendez pas à ce qu'un seul pêcheur lance sa barque en mer lorsque ces voix lugubres gémissent; le matelot, sur le pont du navire, frémit en les écoutant, et celui que le canon ennemi n'épouvante pas tremble à ce présage bien connu. On sait de quelle terreur les habitans des campagnes sont saisis quand l'orfraie fait retentir son cri déchirant, ou même quand le corbeau croasse sur les vieux chênes. Ce n'est point sans motifs que des sons aussi affreux à entendre sont le partage des oiseaux de proie et de nuit; et si l'on doutait de l'harmonie générale qui régit les œuvres du créateur, il suffirait, pour se convaincre que cette harmonie existe, de comparer le gémissement tendre de la colombe blanche et inoffensive avec le râle du vautour à l'œil rouge et au corps décharné, le chant léger de la linotte innocente avec la clameur victorieuse de l'aigle.

Maladies de la voix.

Recherches sur les maladies qui affectent les organes de la voix humaine, lues à l'Academie royale des sciences physiques et chimiques de Paris; par *F. Bennati*, D. M.; 1 vol. in-8° de 150 pages. — Paris, Baillière, place de l'Ecole de Médecine, et chez l'auteur, rue Taitbout, n° 15.

Nous avons entretenu plusieurs fois nos lecteurs des recherches de M. Bennati sur les fonctions des organes de la voix dans le chant, et sur les maladies qui affectent ces organes. L'académie royale des sciences, après avoir fait plusieurs rapports avantageux sur ces travaux, vient d'en constater l'utilité et le mérite, en accordant à l'auteur un prix de deux mille francs sur les fonds Monthyon.

Déjà M. Bennati avait publié un premier ouvrage sur les fonctions des organes de la voix; nous en avons rendu compte; par celui que nous annonçons aujourd'hui, il complète la série de ses recherches. Voici comment s'exprime à ce sujet un des rédacteurs de la *Gazette Médicale de Paris*, dans le n° 109 de ce journal:

« Si la physiologie peut aider à faire connaître les « maladies, c'est surtout celles qui altèrent les fonc- « tions dont le mécanisme se rapproche le plus des lois « physiques. Sous ce rapport, aucune maladie ne pou- « vait recevoir plus de lumières de la physiologie que « celles qui affectent les organes de la voix. Cependant, « pour obtenir tous les secours dont cette alliance est « susceptible, il fallait préciser d'abord la part exacte « qu'ont dans l'exercice de la fonction les diverses fonc- « tions de l'appareil. C'est ce qu'a fait M. Bennati, en « étudiant avec soin le jeu du palais, de la luette, des « amygdales et du pharynx, dans la production de la « voix et de ses modifications. Jusqu'à lui cette étude « analytique avait été beaucoup trop négligée; par « conséquent on n'avait pu déterminer dans les ma- « ladies du gosier le rapport exact qu'il y avait entre « telle ou telle lésion de l'appareil, et telle ou telle al- « tération de la voix. Partant des déterminations phy- « siologiques plus rigoureuses qu'il avait présentées, « déterminations dont l'académie des sciences a re- « connu la justesse par l'organe de M. Cuvier, M. Ben- « nati s'est livré à l'observation des maladies de l'ap- « pareil vocal, et c'est le résultat de ses recherches qu'il « publie aujourd'hui. Les maladies qu'il a principale- « ment étudiées sont :

« 1° Le gonflement des amygdales;

« 2° La difficulté du mouvement de tous les muscles « dont se compose l'isthme du gosier;

« 3 Le prolongement organique de la luette.

« Déjà M. Bennati avait fait connaître dans un mé« moire soumis au jugement de l'Institut le résultat de « ses premières recherches sur ces diverses maladies. « Son travail, quoique plein d'observations ingénieuses « et de remarques pratiques de la plus grande utilité, « ne reposait pas sur un assez grand nombre de faits « pour que les conséquences en fussent admises comme « définitives. Suivant le conseil de MM. Boyer et Ma« gendie, M. Bennati s'est efforcé de compléter ses « recherches, et les occasions multipliées qu'il a eu de « répéter ses premières expériences lui ont permis d'en « regarder les résultats comme invariables. »

L'auteur de cet article entre ensuite dans des développemens qui tiennent plus de la science de la médecine que de ce qui a rapport directement aux altérations locales des organes de la voix. Celles-ci ayant particulièrement de l'intérêt pour les chanteurs, nous extrairons de l'ouvrage même de M. Bennati quelques-unes des nombreuses observations qu'il a eu occasion de faire ; les artistes pourront y puiser des renseignemens utiles pour eux-mêmes.

M. Bennati considère le gargarisme d'alun comme un des meilleurs moyens qu'on puisse employer dans quelques-unes des maladies de la voix, et particulièrement dans l'atonie des organes qui la modifient. Il s'exprime ainsi à cet égard :

La maladie est-elle caractérisée simplement par une atonie dans les organes modificateurs de la voix, par la teinte pâle de la membrane muqueuse qui tapisse le gosier, jointe à la difficulté du jeu des muscles constricteurs supérieurs du pharynx, des staphylins, de la langue, etc., je conseille et j'emploie en toute sûreté le traitement suivant :

1° Des gargarismes répétés trois ou quatre fois par jour, d'après la formule ci-jointe :

Prenez :

Sulfate d'alumine (alun) en poudre.	1 gros.
Décoction d'orge filtrée.	10 onc.
Sirop diacode.	1/2 onc.

Gargarisez trois ou quatre fois par jour.

Je remarque cette formule du n° 1, et, selon les indications, je la porte graduellement jusqu'aux n^{os} 12, 14, 16, et même davantage, en ajoutant à chaque numéro un gros d'alun, c'est-à-dire en saturant la décoction d'orge d'un gros de ce sel pour chaque numéro.

La dose élevée seulement jusqu'aux n^{os} 3, 4 ou 5, suffit dans beaucoup de cas.

1° Pendant les premiers jours du traitement, des frictions renouvelées aussi deux ou trois fois par jour sur la région cervicale antérieure, principalement d'après la formule suivante :

Prenez :

Extrait de belladone.	12 gr.
Alcool camphré.	4 onc.

Mêlez.

Dans les affections rhumatismales l'extrait de jusquiame remplace, à la même dose, celui de belladone.

Dès que l'atonie est diminuée par ce premier traitement, je cherche à exercer la voix, de même que dans la photophobie, après la cessation des symptômes dominans, je conseille la lumière du jour. Ainsi j'engage le malade, s'il est chanteur, à faire graduellement plusieurs gammes de suite, et je lui indique en même temps le moyen de régler son haleine.

Si, au contraire, le malade n'est pas musicien, je le prie de déclamer à haute voix, ou bien d'émettre différens sons analogues, autant que possible, à ceux de la gamme chantante ; c'est par suite d'un pareil exercice, pendant la convalescence, que je suis parvenu à faire chanter des personnes qui, sous le rapport de la voix et de l'oreille, ne se croyaient aucune disposition pour le chant.

On peut remarquer que cette seconde partie du traitement, qui m'est propre, diffère essentiellement des conseils donnés en pareils cas par la plupart des médecins qui, n'ayant en vue que l'axiome banal : *ubi dolor ibi fluxus*, recommandent à leurs malades de ne pas parler, et à plus forte raison de ne pas chanter. En ce point, comme en beaucoup d'autres, les faits sur lesquels je base ma méthode se trouvent en opposition avec les théories admises.

Maintenant, on demande : Pourquoi les malades doivent-ils parler à haute voix lorsque l'aphonie dépend d'un affaiblissement de l'organe vocal ? Je répondrai que c'est parce que, chez eux, la phonation manque des principales conditions nécessaires à l'exercice de cette fonction ; s'efforcent-ils de parler à haute voix ou de chanter, la vitesse de l'haleine augmentant par une plus forte impulsion, et donnant en même temps plus d'intensité à tous les sons, leur imprime aussi plus d'acuité. Joignez à ce premier point les changemens qu'éprouvent, dans leur forme et leur consistance, les organes producteurs et modificateurs de la voix, et vous trouverez les raisons d'après lesquelles je me suis déterminé. De là résulte l'importance pour un chanteur d'avoir le plus grand développement possible dans l'ensemble de ses organes respiratoires, et surtout dans ses poumons ; et, pour en citer un exemple puisé dans les

contraires, ne sait-on pas que si la plupart des sourds-muets succombent à la phthisie pulmonaire, c'est que leurs poumons s'affaiblissant éprouvent un arrêt de développement, et tendent même à s'atrophier par le seul fait de leur inaction à parler? L'anatomie comparée offre aussi un grand nombre de faits à l'appui de ce que j'avance.

A l'appui des raisonnemens de M. le docteur Bennati, nous rapporterons ici quelques-unes de ses observations :

Observations.

Mme Malibran, âgée de vingt-trois ans, d'un tempérament nerveux, cantatrice du théâtre royal Italien, fut atteinte, par suite d'un refroidissement, d'un violent mal de gorge dont voici les symptômes : rougeur, gonflement de la membrane muqueuse, sur l'étendue de laquelle on voyait plusieurs aphthes. La déglutition, surtout celle des liquides, était extrêmement douloureuse, et Mme Malibran accusait des élancemens très vifs au gosier, même dans l'état de tranquillité. Au reste il y avait aphonie complète, et impossibilité de parler, même à voix basse, sans douleur. Cependant tous ces symptômes n'étaient pas associés à la fièvre, et la toux ne se faisait sentir que par quintes légères et à des intervalles fort éloignés. Mme Malibran me demandait avec des instances réitérées (et cette demande était appuyée par le directeur du théâtre) de faire tout mon possible pour qu'elle pût chanter le lendemain.

Plusieurs faits pathologiques de cette nature ayant été suivis d'heureux résultats par l'usage des gargarismes d'alun, je n'hésitai pas un instant à les lui prescrire.

Le lendemain la membrane muqueuse du pharynx et du voile du palais présentait un aspect tout différent de celui de la veille, les aphthes avaient disparu, la rougeur et le gonflement de cette partie étaient diminués d'une manière sensible, la déglutition était à peine douloureuse, la voix avait reparu assez bien timbrée, et Mme Malibran pouvait parler sans la moindre souffrance.

J'ajoutai aux gargarismes précités un gros de sulfate d'alumine, et je recommandai à Mme Malibran de se gargariser plus fréquemment qu'elle ne l'avait fait la veille. Sa position s'améliora tellement le lendemain que le soir même Mme Malibran put chanter le rôle de Ninette dans *la Pie Voleuse* de Rossini, avec un tel succès que le public eût été bien loin de s'imaginer qu'elle était la veille dans l'état que nous venons d'exposer.

Mme Raimbault, cantatrice du théâtre royal Italien, me fit appeler, la veille de son début, pour un mal de gorge qui lui causait des douleurs, tant en avalant que pendant le chant des notes du second registre. Ces symptômes subjectifs étaient accompagnés d'une rougeur et du gonflement de la membrane muqueuse qui tapisse le voile du palais et le pharynx. La luette particulièrement était rouge, presque immobile. Les notes surlaryngiennes du *medium* étaient impossibles, et lorsque la malade voulait s'efforcer de les émettre, elle éprouvait des élancemens très vifs au gosier. L'amygdale droite était un peu gonflée et laissait apercevoir une tache blanche que je pris d'abord pour un aphthe.

Ayant contracté l'habitude de faire chanter une note aiguë aux chanteurs dont je visite le gosier, parce que le voile du palais et la luette se contractant pendant l'émission de cette note, cette contraction me permet d'apercevoir plus loin qu'on ne le peut ordinairement, je suivis cette marche; mais je dus renoncer à user de la pression sur la langue au moyen d'une cuillère, parce que cela occasionait à la malade des efforts et des nausées.

Je priai donc Mme Raimbault d'émettre la note la plus aiguë qu'elle pourrait. J'aperçus alors que la tache que j'avais prise pour un aphthe n'était que l'indice de l'ouverture d'un abcès qui s'était percé naturellement.

Il est à remarquer que ce résultat fut précédé de l'usage des gargarismes d'alun qui probablement ont contribué à faire crever l'abcès. Le deuxième jour après l'accident dont nous venons de parler, les gargarismes d'alun furent portés à une dose plus élevée, et l'amélioration qui se faisait sentir de plus en plus m'engagea à persévérer dans la continuation des mêmes moyens. Le huitième jour de la maladie la voix était tout-à-fait rétablie, mais Mme Raimbault éprouvait le soir un peu d'enrouement. Je portai alors la dose d'alun à quatre gros, il y eut du mieux; mais l'enrouement se faisant encore sentir de temps en temps, j'augmentai encore le gargarisme d'un gros d'alun : c'était le quatorzième jour de la maladie. L'enrouement n'ayant plus reparu pendant les trois premiers jours que la malade faisait usage de ce dernier gargarisme, elle se croyait parfaitement guérie; elle le quitta donc sans m'en rien dire.

L'enrouement survint et l'aphonie était presque complète; je lui fis reprendre le dernier gargarisme, qui fut aussitôt suivi d'heureux résultats. Quatre jours après, elle ne se gargarisait qu'une fois chaque vingt-quatre heures. Le lendemain j'aperçus un léger relâchement à la membrane muqueuse du voile du palais et du pharynx, la voix n'avait pas un timbre aussi sonore que le jour précédent, et quelques notes surlaryngiennes

étaient données avec beaucoup de difficulté par Mme Raimbault. J'ajoutai un gros de sulfate d'alumine au dernier gargarisme, et la voix, par ce moyen, redevint dans son état naturel.

Les gargarismes furent continués pendant quelques jours, en éteignant par degrés leur usage. Depuis cette époque toute souffrance disparut.

Le rédacteur de la *Gazette Médicale* termine en ces mots son article sur le travail de M. Bennati :

« Nous ne pouvons nous empêcher de rendre justice « au mérite de l'auteur. Il a fait preuve d'un esprit ju- « dicieux et d'une méthode rigoureuse dans la déter- « mination précise de maladies vaguement connues « jusque-là, et il a rendu à l'art un important service, « en lui fournissant des moyens curatifs contre des « affections qui avaient fait pendant long-temps le mo- « nopole d'une doctrine exclusive et presque toujours « rebelle à ses agens stériles. »

Nouvelles de Paris.

Le succès des représentations de *la Straniera* a été croissant jusqu'aujourd'hui; la réunion des beaux talens de Rubini et de Tamburini a eu pour le public un attrait irrésistible. Cet ouvrage est destiné à fournir encore un bon nombre de représentations productives; cependant les administrateurs du Théâtre-Italien, dans le but de jeter de la variété dans les plaisirs de leurs abonnés, ont donné la *Semiramide* jeudi dernier, et font représenter ce soir *le Pirate*, triomphe de Rubini. Mlle Doulx, élève du Conservatoire, qui s'est distinguée dans les derniers concours, doit débuter dans cet ouvrage. La reprise d'*Anna Bolena* aura lieu la semaine prochaine.

Deux petites merveilles, les frères Eichhorn, l'un âgé de dix ans, l'autre de huit, se sont fait entendre sur le violon, mardi dernier, entre les deux actes de *la Straniera*. D'abord ils ont joué des variations à deux violons, accompagnés par leur père, sur un air de *Fra Diavolo*; puis d'autres variations sur l'air du *Carnaval de Venise*. Ces enfans, dont l'organisation paraît être toute musicale, ont été élevés dans l'imitation de Paganini, et malgré leur extrême jeunesse, ils se tirent avec adresse de quelques-unes des difficultés de ce virtuose célèbre. Leur intonation est d'une justesse remarquable, et il règne dans leur ensemble une intelligence d'effet fort au-dessus de leur âge. Le public a pris plaisir à les entendre et les a vivement applaudis. Il est vraisemblable que les amateurs de musique auront plus d'une occasion cet hiver d'entendre les jeunes frères Eichhorn qui ont obtenu des succès à Vienne, à Berlin et dans plusieurs autres villes de la France et de l'Allemagne.

— La reprise de l'opéra intitulé *le Charme de la Voix* a été bien accueillie au théâtre de l'Opéra-Comique. La musique de cet ouvrage est de M. Berton. Elle fut d'abord écrite pour une assez mauvaise pièce qu'on représente sous le titre de *la Romance;* mais cette pièce n'ayant pas réussi, on transporta une partie de la musique dans *le Charme de la Voix*. Il y a dans cet opéra un duo qui a joui de beaucoup de célébrité dans les concerts; il a été bien chanté par Martin et par Mme Casimir.

Fête de Sainte-Cécile.

Le jeudi 22 novembre 1832, à onze heures très précises, MM. Tilmant, Claudel, Cherblanc et Urhan, exécuteront, pendant une messe basse, dans l'église de Saint-Vincent-de-Paule, rue Montholon, faubourg Poissonnière, une symphonie concertante pour quatre *violons*, de la composition de L. Maurer.

L'orchestre sera dirigé par M. Launer.

A monsieur Fétis, *rédacteur de la* Revue musicale.

Permettez-moi d'avoir recours à la voie de votre estimable journal pour réfuter l'article des *Biographies des artistes* où il est dit qu'en entrant au Théâtre-Italien j'ai changé de nom, *pour me donner une recommandation auprès des habitués de Favart.*

Pour détruire les intentions qui me sont prêtées, il me suffirait de dire que, lorsque je fus admis, *comme surnuméraire*, aux chœurs de l'Académie royale de musique en 1828, je crus devoir adopter l'ancienne orthographe de mon nom, non *pour me donner une recommandation*, mais parce qu'il y avait déjà dans les chœurs un artiste du nom de Forgues, et que quelques parens avaient blâmé mon penchant pour le théâtre.

Je joins à la présente des pièces qui prouvent l'identité des noms Forgues et Forgas; natif de la frontière d'Espagne, mon nom, comme la plupart de ceux qui étaient d'origine espagnole, a été francisé (1) à l'époque où l'ancienne province du Roussillon, qui appartenait à l'Espagne, a été comprise dans le territoire français (2).

(1) Lafarga—Lafargue, Costa—Coste, Laplanta—Laplante, Llagona—Llagone, Orgas—Orgues, etc., etc., etc.

(2) Nous avons cru ne pas devoir joindre à la lettre de M. Forgas les pièces qui prouvent que tel est son nom.

Je saisis cette occasion pour vous remercier de l'indulgence avec laquelle vous avez jugé mes premiers pas dans la carrière du théâtre ; heureux si les occasionsde me mon trer étaient plus fréquentes !

Agréez, etc.

C. FORCAS,
Artiste du Théâtre-Italien, rue Neuve-Saint-Eustache, 18.

Paris, 15 novembre 1832.

Nouvelles des Départemens.

LYON. Un concert a été donné, le samedi 10 novembre, par MM. Sabon et Richelmi. Le premier de ces artistes a été entendu plusieurs fois à Paris et s'est fait distinguer comme possédant sur la clarinette un talent peu ordinaire. Le journal de Lyon nous apprend qu'il était fixé depuis quelque temps dans cette ville, mais que, peu satisfait de la position qu'il y trouvait, il a pris la résolution de se fixer en Suisse. Le journal s'exprime ainsi :

« Bon nombre de personnes qui assistaient à cette soirée musicale y étaient venues pour recevoir les adieux de M. Sabon qui va se fixer à Genève. On dit que cet artiste, peu satisfait de l'accueil qu'il a trouvé dans notre ville, veut aller chercher ailleurs des amateurs plus dignes de l'apprécier. C'est sans doute pour nous punir de cette indifférence prétendue qu'il a pris à tâche de se surpasser lui-même dans le concert de samedi. Si c'est là une vengeance, c'est une noble vengeance. »

Ainsi donc un des artistes les plus distingués sur son instrument a été forcé de quitter la France et de porter à l'étranger le produit de son talent, parce qu'il ne trouvait pas chez nous des moyens d'existence suffisans, et cela s'est passé dans la seconde ville du royaume !

Serda, élève du Conservatoire, dont nous avons eu occasion de signaler les succès dans différentes villes, s'est fait entendre dans la même soirée avec sa femme, qui possédera, nous dit le journaliste, une belle voix de *contralto*.

Les honneurs de la soirée ont été pour M. Sabon. L'auteur de l'article qui nous fournit ces détails entre dans des considérations qu'il nous serait difficile de suivre, à propos du talent de M. Sabon. M. Richelmi a aussi une bonne part de ses éloges.

MM. Bertini et Cambon avaient donné quelques jours auparavant un concert qui avait attiré une foule d'auditeurs. Le talent distingué de M. Bertini a été senti à Lyon comme partout. M. Cambon a été aussi fort applaudi dans les jolies romances.

BOULOGNE-SUR-MER. Les jeunes frères Eichhorn, qui viennent de se faire entendre avec succès au Théâtre-Italien, ont donné un concert à Boulogne. Ils ont excité l'enthousiasme et ont été surnommés les Paganini en miniature.

Nouvelles étrangères.

BERLIN. On a représenté ici, le 20 courant, le célèbre opéra de Meyerbeer, *Il Crociato*, qui, après avoir traversé l'Allemagne, la France, l'Angleterre et l'Océan lui-même pour se faire entendre au Nouveau-Monde, a obtenu un succès d'enthousiasme que plusieurs représentations n'ont fait que consolider. On a applaudi surtout, après les duos et les airs si remarquables, le chœur d'Émire du troisième acte, le double chœur du quatrième acte et la scène de la prison. Mélodies, cantilènes et effets d'instrumens délicieux, richesse d'imagination, expression musicale parfaitement en rapport avec le drame, tout se trouve réuni dans ce bel ouvrage. On doit aussi les plus grands éloges à la vocalisation et à la voix de Mme Kraus-Wranyky dans le rôle si difficile de Palmède, au chant plein d'expression de Mlle Hahnel dans le rôle d'Armando, au talent de M. Hohmiller dans Adriano, et à la belle exécution de MM. de Chapelle et Gloser.

Les décorations, les costumes et la mise en scène ne doivent pas être oubliés.

Bulletin d'Annonces.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VI^me ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 43.

Condit. de l'Abonnem.		
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **SAMEDI** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 24 NOVEMBRE 1832.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Philosophie de la musique.

De la possibilité d'asseoir la science de la musique sur des principes certains, et du sort futur de cette science.

Rebutés par l'obscurité des principes de la musique, par l'insuffisance des traités élémentaires sur cette science, et surtout par la divergence d'opinion et de systèmes entre ceux qui ont entrepris d'en expliquer la théorie, les hommes les plus éclairés ont souvent perdu courage devant tant d'obstacles, et ont renoncé à l'étude de cette même science après s'y être livrés par un goût décidé pour l'art.

De grands efforts ont été faits cependant par des musiciens habiles, et même par des savans de premier ordre, particulièrement depuis le commencement du dix-huitième siècle, pour donner à la science de la musique des bases solides, et pour en faciliter l'étude. La construction de la gamme, l'harmonie, la mélodie, la division des temps, la notation, chacun des élémens de cette science enfin ont été l'objet de recherches et de travaux considérables, et ont fourni la matière d'une multitude de systèmes et de méthodes. Mais qu'est-il résulté de tout cela? Rien, absolument rien, si ce n'est la résolution de quelques cas particuliers, beaucoup de paradoxes et plus encore d'incertitude.

La gamme, par exemple, est tombée à la fois dans le domaine des géomètres et dans celui des musiciens. Les uns ont prétendu donner le *criterium* de sa constitution d'après le calcul des proportions résultant de la division d'une corde sonore et du nombre des vibrations de chacune de ses parties: les autres ont nié que ces proportions fussent d'aucun usage dans la musique, et ont même affirmé qu'elles fournissent des résultats contraires à la pratique. Les premiers, considérant que les sens trompent souvent l'esprit dans l'appréciation des objets, n'admettaient pas la compétence de l'oreille pour juger du rapport des sons; les autres, au contraire, ne consultaient que cet organe. Cette querelle est fort ancienne; elle avait donné lieu chez les Grecs aux deux sectes des Pythagoriciens et des Aristoxéniens. Elle dure encore, et l'on ne s'accorde pas plus à cet égard qu'on ne le faisait il y a dix-huit siècles! Cependant il ne s'agit ni de la même gamme, ni, pour le dire en un mot, du même art. Où donc est le vrai? Je le dirai plus loin.

L'harmonie est une science plus moderne: de là vient que les systèmes et les disputes n'ont commencé que depuis environ cent ans. L'harmonie ne fut d'abord que consonnante; elle n'était susceptible que d'un petit nombre de formes radicales, et les écrivains didactiques ne lui accordaient que peu de place dans leurs traités de musique. Mais, quand les formes se furent multipliées, la nécessité des classifications se fit sentir; alors les uns considérèrent les groupes de sons ou accords dans la construction de chacun d'eux pris isolément; les autres, au contraire, n'examinèrent que les rapports de succession des accords, et affirmèrent que la forme de ceux-ci n'avait pas d'autre origine. Ces deux systèmes préoccupent les musiciens depuis environ un siècle, et chacun d'eux s'est subdivisé en une multitude de systèmes particuliers qui n'ont d'autre base que de certaines considérations de propriétés dépendantes ou de la forme isolée des accords ou de leur ordre de succession. Dans tout cela, l'esprit juste qui cherche la vérité flotte incertain.

S'agit-il de la division du temps? l'obscurité est encore plus grande, quoique rien ne soit plus simple en apparence. L'histoire de cette partie de la musique ne présente qu'un dédale inextricable pour la plupart des musiciens. Qui a donné lieu au système des proportions de la mesure dans le moyen-âge, système si compliqué et, selon les idées reçues, si peu raisonnable? C

ce que personne n'a su jusqu'ici. Comment ce système a-t-il été remplacé par celui qui est maintenant en usage? Quelles analogies, quelles nécessités ont conduit à ce changement? Il n'est pas un musicien qui puisse le dire. Demandez à tous les écrivains sur la musique, à tous les professeurs qui enseignent cet art, une définition exacte du temps en musique, ou bien quelle est la cause rationnelle qui conduit à diviser dans certains cas les nombres *six* ou *douze* de ces temps par le système binaire de mesure, et dans d'autres par le système ternaire: personne ne saura répondre à ces questions. Pourtant on a écrit des milliers de volumes où l'on a traité de la mesure du temps dans la musique.

L'invention de la mélodie est considérée par quelques esprits superficiels comme le fruit d'un instinct aveugle; mais pour peu qu'on réfléchisse sur les associations d'idées qui se font dans la production de cette partie de la musique, on ne tarde point à se convaincre que ses élémens sont susceptibles d'analyse, et qu'ils reposent sur des principes certains. Mais quels sont ces principes? qu'est-ce qui détermine la convenance ou la disconvenance dans la succession des sons? en quoi consiste le sens mélodique? quelles sont les bases réelles du rhythme de mesure et du rhythme de phrases? comment ces deux rhythmes se combinent-ils? quelle influence exercent-ils sur le caractère de la mélodie? et par quelle loi la perturbation du rhythme d'une phrase en détruit-elle le caractère? Personne jusqu'ici n'a su tout cela.

Parlerai-je de la notation? Que de projets ont été présentés pour en substituer une autre à celle dont on se sert communément! et pourquoi? Parce qu'on n'a pas compris la nécessité de se servir de celle-là dans le système qui sert de base à notre musique. Pourquoi cette notation n'a-t-elle aucune analogie avec celle des Grecs et de quelques peuples orientaux? quelles causes ont produit les changemens successifs qu'elle a éprouvés depuis le moyen-âge? pourquoi ne peut-elle plus être modifiée dans le système actuel de notre musique? quels sont les principes naturels de sa constitution? Jusqu'à ce moment tout cela est resté comme autant d'énigmes non résolues.

Après tant de questions posées, auxquelles on ne saurait trouver de réponse satisfaisante, il s'en présente une autre que je crois pouvoir résoudre; c'est celle-ci: Comment se fait-il que la science de la musique est si mal faite à l'égard de la plupart des objets dont elle se compose, malgré les travaux de tant d'hommes savans et habiles? est-ce donc que cette science est plus mystérieuse, plus difficile, plus compliquée que les sciences naturelles et mathématiques? ou bien est-il de sa nature d'être incertaine et de ne pouvoir être ramenée à des principes fixes et invariables? Voici ma réponse :

La musique, c'est-à-dire la sensation d'une combinaison quelconque des sons, a toujours un but auquel concourent tous les moyens de l'art, tous les élémens de la combinaison. Ce but se détermine ou par la conformation physique du peuple qui cultive cet art, ou par ses mœurs, ou enfin par les circonstances dans lesquels il se trouve. Le but étant marqué, les élémens de l'art se formulent tels qu'ils doivent être pour y arriver; et d'abord l'échelle musicale, c'est-à-dire la suite de sons qu'on désigne en général sous le nom de gamme, cette échelle, dis-je, se dessine. Or, c'est de la constitution que dépend toute musique. Ainsi les peuples de l'Orient, dont l'organisation en général porte au plaisir, à la langueur et à l'indolence, avaient besoin d'une musique où les intervalles des sons fussent très petits, afin que la mélodie chantée ne fît entendre à l'oreille qu'une sorte de glissade d'un son à l'autre, plutôt qu'une articulation ferme, telle qu'on la trouve dans la musique européenne, basée sur une échelle d'intervalles plus grands. Dans notre musique, les demi-tons de la gamme sont les intervalles dont se servent les musiciens toutes les fois qu'ils veulent exprimer des mouvemens passionnés de l'ame. Pour les Orientaux, ces demi-tons n'étaient point assez vifs : il leur fallait des intervalles plus petits; de là leur échelle diviseé par tiers de ton. Par le même motif, les trois modes primitifs de la musique des Grecs, au temps de leurs sévères institutions politiques, n'admettaient qu'un très petit nombre de petits intervalles, et l'ancienne tonalité de ce peuple était à peu près la même que celle de notre plain-chant, c'est-à-dire grave et majestueuse.

Il est facile de comprendre d'après cela pourquoi la tonalité du plain-chant s'est formée si sévère dans le moyen-âge, et pourquoi deux demi-tons n'apparaissent point dans sa gamme dans le rapport de notre quatrième degré avec le septième. La destination de ce genre de musique pour l'église rendait une semblable tonalité nécessaire. La passion devait en être bannie. Mais, par suite de sa conformation, cette tonalité ne pouvait donner lieu qu'à de la musique grave, dépourvue de l'intérêt dramatique et dénuée des surprises de la modulation. De là résultait le style solennel des messes, des motets, et le genre calme de la musique de chambre. Dès que Claude Monteverde eût mis audacieusement en rapport le quatrième degré de la gamme avec le septième, nommé à juste titre depuis

lors *note sensible*, la tonalité, la gamme moderne, furent créées et avec elles toutes leurs conséquences, c'est-à-dire la détérioration de la musique d'église et la naissance de la musique dramatique : tout cela résulte nécessairement de la différence des gammes.

Cela posé, la forme de l'échelle musicale est donc à la fois l'effet des circonstances qui lui donnent naissance, et la cause de tout ce qui concourt au but de l'art. Mais comment cette gamme est-elle à la fois et l'effet et la cause de ces choses? par la loi de l'affinité des sons. Cette loi est le fondement de toute chose; sans elle, on ne peut rien, on ne voit que des cas particuliers, et l'on ne peut donner que des solutions plus ou moins ingénieuses des diverses parties de la musique sans pouvoir fonder un système complet et régulier. On demande quelle est la meilleure gamme, ou, en d'autres termes, si la nôtre est la meilleure possible? Pour répondre à cette question, il faut avoir égard à ce qui vient d'être dit. Chaque gamme est conforme à son objet. Si l'on considère les principes acoustiques de l'échelle musicale des Arabes, des Persans et des Turcs, divisée par tiers de tons, on la trouve absurde; mais elle est conforme à la constitution physique de ces peuples et au climat sous lequel ils habitent. On s'étonne que ces nations ignorent même de nos jours la possibilité de l'harmonie et n'en fassent aucun usage sur leurs instrumens à cordes pincées et à archet; mais les intervalles de leur échelle sont absolument inharmoniques. Aucune succession harmonieuse ne peut avoir lieu avec une telle gamme.

Quelques passages des écrivains de l'antiquité font présumer que les Grecs ont connu et pratiqué l'harmonie; d'autres, tels que plusieurs problèmes d'Aristote, donnent à entendre que plusieurs notes de quelques modes étaient susceptibles d'harmonisation tandis que d'autres n'en admettaient pas; tout cela a paru inexplicable après qu'on se fut épuisé en recherches d'érudition. On ne se fût pas donné ces tortures si l'on eût étudié la tonalité grecque et si l'on eût connu la loi des affinités de sons de cette tonalité dans les trois genres diatonique, chromatique et enharmonique; on aurait vu que par cette loi d'affinité, certaines notes des modes du genre diatonique permettaient des successions harmoniques de consonnances, que d'autres notes des mêmes modes et du même genre ne pouvaient donner lieu à des successions de cette espèce, enfin que l'harmonie était impossible dans les genres chromatique et enharmonique. Par-là, une des plus grandes difficultés de l'histoire de la musique des anciens aurait été facilement résolue.

On a souvent agité cette question : Pourquoi les compositeurs n'ont fait usage que de l'harmonie consonnante, ou des modifications de celle-ci, jusqu'à la fin du seizième siècle. Sans appliquer rigoureusement la loi d'affinité que je ne connaissais pas encore, j'ai fait voir dans mon Traité de contrepoint que l'harmonie dissonante naturelle ne pouvait exister avec la tonalité du plain-chant, et que cette tonalité a été changée contre celle de la gamme moderne dès le moment où Claude Monteverde a mis en rapport direct de trois tons la quatrième et la septième note de la gamme. Dès lors, non-seulement la tonalité fut changée, mais le caractère de la mélodie et celui de l'harmonie; la destination de l'art devint différente, et l'expression passionnée prit naissance. La loi des affinités ascendantes et descendantes des sons explique tout cela d'une manière irréfragable.

Cette loi étant connue, la question : S'il n'est pas possible de former une bonne gamme divisée autrement que la nôtre, tombe d'elle-même, ainsi que cette autre qui en est le corollaire : Si les deux demi-tons de notre échelle sont bien placés. On a fait d'immenses recherches sur ces questions oiseuses; on a construit à grands frais des instrumens à claviers, disposés d'une autre façon que les nôtres, le tout sans utilité et sans progrès pour l'art. La gamme majeure des Chinois a le premier demi-ton placé entre le quatrième et le cinquième son, au lieu de l'avoir entre le troisième et le quatrième comme dans la nôtre; l'ancienne gamme mineure des Irlandais a le sixième son séparé du cinquième par un ton tandis qu'il n'y a qu'un demi-ton dans le même mode de notre système. Les affinités qui résultent de ces formes d'échelles ont des conséquences différentes de celle de la musique actuelle de l'Europe, non-seulement dans le caractère mélodique, mais dans la possibilité des successions harmoniques; elles expliquent la singulière conformation de l'harmonie du *cheng*, ou orgue chinois, sur lequel il est impossible de faire une suite d'accords quelconques entre le troisième et le quatrième son, tandis qu'il y en a une bonne entre le quatrième et le cinquième; elles démontrent enfin que les cadences de conclusion employées dans la musique européenne sont les conséquences nécessaires de la position des demi-tons de la tonalité de cette musique.

Une des conséquences les plus remarquables de la tonalité du plain-chant est l'impossibilité de modulation, n'y ayant pas de note transitionnelle. On pouvait changer de ton par le déplacement fortuit de la gamme, mais on ne pouvait lier deux tons ensemble

par une harmonie transitionnelle. J'ai démontré dans mon Cours de philosophie de la musique que la loi d'affinité de cette tonalité constituait nécessairement *l'ordre unitonique.* J'ai fait voir que *l'ordre transitonique*, ou premier mode de modulation, était le résultat nécessaire de la loi d'affinité de la gamme moderne et de l'harmonie dissonante qui en est le produit. J'ai fait voir ensuite que ce qu'on a nommé improprement *enharmonie* provient de la double affinité d'un son vers deux résolutions, et que cette double affinité constitue un ordre particulier de tonalité que j'ai nommé *pluritonique*, et qui est le second mode de modulation. Ici se présente l'origine de la grande querelle entre les géomètres et les musiciens sur la distinction du *demi-ton majeur* et du *demi-ton mineur*, querelle dans laquelle les géomètres s'appuient sur des calculs d'une exactitude inattaquable pour démontrer que *mi* bémol, par exemple, est plus haut que *ré* dièse, tandis que les musiciens, dirigés par l'instinct de la note sensible, font *ré* dièse plus haut que *mi* bémol. La loi de la double affinité étant inconnue, on s'est trouvé dans l'impossibilité de concilier ces deux opinions, et d'arriver à ce fait si remarquable de l'évanouissement des différences que je rendrai évidente.

La loi d'affinité de l'ordre pluritonique (loi toute métaphysique) étant connue, une question se présente : Quel est son dernier terme? En le cherchant, on s'aperçoit bientôt qu'en multipliant par des combinaisons harmoniques les affinités résolutives des sons, on peut arriver à la résolution de ce problème : *Une note étant donnée, trouver des formules de successions harmoniques telles que cette note puisse se résoudre en un ton quelconque.* Or, le problème étant résolu par la loi de double affinité, comme je l'ai démontré dans mon cours de philosophie de la musique, toute la théorie de l'harmonie, sous quelque aspect qu'on la considère, toute celle de la mélodie, sous le rapport de la tonalité, la formation de la gamme, les modes, les lois de la modulation, et tout ce qui dépend de ces diverses parties de la musique, peut s'exposer d'une manière claire et philosophique; l'art a une base générale, et cette base est la loi d'affinité des sons dont tout le monde a éprouvé la puissance de tout temps sans l'avoir jamais remarquée.

Tout ce qui concerne la notation est dans une dépendance absolue de la loi d'affinité des sons : personne ne s'en est douté jusqu'ici. C'est à cause de l'ignorance où l'on était à cet égard qu'on a cherché à substituer tant de fois des systèmes particuliers à celui qui est maintenant en usage et qui est le produit nécessaire de notre tonalité. Je suis arrivé à la démonstration rigoureuse de la nécessité de tous les élémens de cette notation, et à faire voir que chaque peuple a eu ou possède aujourd'hui la notation qui convient à son système de tonalité. Rien de plus intéressant, de plus philosophique ni de plus élevé que cette partie de la science de la musique.

A l'égard de la division du temps, sur laquelle règne encore une si profonde obscurité, j'ose l'affirmer, j'ai aussi la certitude d'avoir dissipé les ténèbres par la découverte de la loi d'affinité des rhythmes, loi aussi générale que celle qui règle l'affinité des sons, et, chose admirable, qui est absolument identique avec celle-ci, tant par son mode d'action que par ses résultats. Toutefois, l'art est bien moins avancé sous le rapport des affinités de rhythmes que sous celui des affinités de sons, car je ferai voir qu'il est encore renfermé dans l'ordre *unirhythmique*, et qu'il reste à passer successivement aux ordres *transirhythmique*, *plurirhythmique* et *omnirhythmique.* Je donnerai *à priori* les lois de ces nouveaux ordres d'effets de rhythmes.

Comme beaucoup d'autres, j'avais travaillé précédemment à résoudre des difficultés partielles dans l'harmonie, le contre-point, les principes élémentaires de la musique et sur son histoire, et j'y avais obtenu quelques succès; mais il manquait à tout cela le principe fondamental, comme il a manqué à tous ceux qui ont traité isolément de quelqu'une des parties de la musique, sans autre guide que des aperçus plus ou moins ingénieux. Enfin, j'ai la conviction d'avoir trouvé ces bases solides de la science que je cherchais depuis longtemps, et dont j'ai plus d'une fois signalé la nécessité dans la *Revue musicale.* La science de la musique peut être refaite maintenant et devenir aussi certaine, aussi philosophique que les sciences naturelles et mathématiques. C'est à cette œuvre importante que je consacrerai le reste de ma vie; la régénération de la science sera complétée dans trois ouvrages qui se succéderont et qui se prêteront un mutuel appui. Le premier sera la *Philosophie de la musique*, servant de base à l'art et à la science; le second, un *Traité général des élémens de toutes les parties de l'art*, traité dogmatique et pratique; le troisième, l'*Histoire de la mélodie, de l'harmonie et de la notation.* Si mes forces suffisent à mettre en œuvre les matériaux que j'ai accumulés pour cela, et si je puis pousser jusqu'à la fin une telle entreprise, je croirai avoir assez fait pour l'art que je professe.

FÉTIS.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Le Pirate, opéra en deux actes, musique de Bellini. — Début de Mlle Doulx, élève du Conservatoire de musique.

Il n'est pas de mince ténor qui ne chante *le Pirate* en Italie ; mais pour le faire entendre à Paris, il fallait le talent de Rubini, ce qui a été cause du retard qu'à éprouvé parmi nous la représentation de cet ouvrage. Composé au commencement de 1827, il ne nous a été donné qu'en 1831. Le genre de la musique de Bellini, auquel on n'était pas accoutumé, fut d'abord un obstacle au succès ; mais l'enchanteur Rubini finit par triompher des répugnances du public et par faire entendre cet ouvrage avec plaisir.

Il y manquait alors une première femme aimée des dilettanti ; car Mme Schrœder-Dewrient, malgré son talent comme actrice et sa chaleureuse exécution n'était point en faveur auprès d'eux. Mlle Doulx, jeune personne qui s'est fait remarquer au Conservatoire par une voix pure et de la facilité d'exécution, a cru qu'elle pouvait, à cause de ces qualités, être mieux accueillie par ce public difficile ; mais je crois qu'elle s'est trompée dans le choix de l'ouvrage de son début. Il n'y a rien dans la musique ni dans le genre de l'opéra qui convienne à ses moyens, car il y faut plus d'énergie que de grace, plus de timbre dans la voix que de souplesse de vocalisation. Au reste, ce ne sont presque que des conjectures que je forme, car une terreur si grande s'est emparée de Mlle Doulx à l'aspect du public qu'elle s'est trouvée hors d'état de faire valoir ses avantages. Jamais peut-être la peur n'a produit un tel effet sur un chanteur ; non-seulement la voix était anéantie, les leçons du maître étaient oubliées, mais la débutante pouvait à peine se soutenir sur la scène, et l'on pouvait craindre qu'elle ne pût aller jusqu'au bout. Cependant, après le repos de l'entr'acte, elle avait repris quelque courage ; à la manière dont elle a chanté le duo du second acte on peut croire que si cette jeune personne parvient à vaincre sa timidité excessive, et si elle choisit mieux ses rôles, elle pourra obtenir des succès.

Rubini, après avoir paru gêné par l'obligation d'affaiblir ses moyens pour ne pas nuire à la débutante, Rubini a été sublime dans son air du second acte, et tel a été le talent qu'il y a déployé que je ne crois pas avoir entendu chanter si bien dix fois en ma vie. Quelle que soit ma bonne opinion du talent de cet artiste, je ne suis point assez prévenu en sa faveur pour ne pas voir qu'au milieu des excellentes choses qu'il fait à chaque instant il songe parfois au goût public, et qu'il fait des sacrifices à son goût pour obtenir ses applaudissemens ; mais dans l'air dont je parle tout a porté le cachet de la perfection. Voix admirablement bien posée sur toutes les notes, justesse incomparable, élégance dans la manière de phraser, profonde expression, choix excellent d'ornemens, enfin facilité merveilleuse de vocalisation, tout s'est trouvé réuni dans ce morceau, dont les connaisseurs conserveront long-temps le souvenir. Un air chanté comme cela vaut tout un opéra, et, quel que soit le reste de la représentation, le public n'a point à regretter son argent.

Ce soir, la reprise d'*Anna Bolena* doit avoir lieu pour Mlle Julie Grisi ; il y a lieu de croire qu'elle sera fort bien placée dans cet ouvrage. Fétis.

— La multiplicité des demandes qui ont été faites à M. Fétis pour obtenir des places à son *concert historique* composé seulement de musique du seizième siècle, a déterminé ce professeur à choisir une salle plus grande que celle de M. Dietz pour cette séance curieuse. La salle du Conservatoire, dite des *Menus-Plaisirs*, lui a paru la plus convenable, et il a obtenu de M. l'intendant général de la maison du roi l'autorisation de s'en servir. Mais ce local ayant été employé momentanément à une autre destination, plusieurs jours sont nécessaires pour la remettre en son premier état. La distribution des prix du Conservatoire devant s'y faire d'ailleurs avant qu'on puisse la mettre à la disposition de M. Fétis, le concert historique a été fixé sans remise pour le dimanche 16 décembre à deux heures précises.

On peut se faire inscrire pour la location des loges et des stalles, ou pour des billets de parterre et d'amphithéâtre au bureau de la *Revue Musicale*, rue Saint-Lazare, n. 31, depuis dix heures du matin jusqu'à quatre.

— Une décision qui ne peut qu'être approuvée par tous les amis de l'art musical et particulièrement à ses progrès dans le Conservatoire de Paris vient d'être prise par le comité d'enseignement de cette école et approuvée par M. le ministre des travaux publics et du commerce : Mme Damoreau a été nommée professeur de chant au Conservatoire ; elle a accepté ces fonctions. Il appartient à la première cantatrice française de nos jours de transmettre les principes de son art dans l'école où les bases de son beau talent ont été posées. Cet événement promet à nos théâtres des moyens faciles de renouveler le personnel des chanteurs d'ici à quelques années.

— M. Field, pianiste célèbre et le plus distingué de tous les élèves de Clémenti, est à Paris depuis quelque

temps. Il se propose d'y donner un concert dans la salle du Conservatoire le 25 décembre prochain : on ne peut douter du succès de cette matinée intéressante; car M. Field, si digne d'estime d'ailleurs comme compositeur, possède le plus beau et le plus suave talent sur le piano. Nous avons eu récemment le plaisir d'entendre cet artiste, et nous avons retrouvé dans son jeu le charme inexprimable qui nous faisait autrefois tressaillir en écoutant Clémenti, Dussek, et quelques autres grands artistes d'une école qui n'existe presque plus que dans nos souvenirs. M. Field la représente encore dans toute sa gloire. A voir l'immobilité de ses mains et le calme de sa physionomie, on serait tenté de croire qu'il n'exécute que des choses faciles, parce que les plus grandes difficultés ne sont rien pour lui. Sous ses doigts, le piano cesse d'être un instrument mécanique; il chante et soutient ses sons comme pourrait le faire un instrument à archet. Lorsqu'il le touche, le piano est un instrument *à faire de la musique* et non un théâtre à tours de force, rôle auquel le genre d'habileté de la plupart des artistes de nos jours le réduit trop souvent. Beaucoup d'artistes assistaient comme nous à la soirée où M. Field s'est fait entendre; ils ont partagé notre enthousiasme pour son talent admirable.

— La première représentation du *Premier Pas*, petit opéra annoncé sur l'affiche de l'Opéra-Comique, a été remise pendant plusieurs jours : elle doit avoir lieu définitivement ce soir.

On vient de mettre aussi en répétition au même théâtre un opéra en trois actes de M. Hérold : cela est d'un bon augure pour les destinées futures de l'Opéra-Comique et pour les plaisirs du public, car M. Hérold est au nombre de nos compositeurs les plus distingués.

— Un concert au bénéfice de M. Profeti, ancien artiste du Théâtre-Italien, est annoncé pour le 9 décembre dans les salons de MM. Pleyel et compagnie, rue Cadet, n. 9. On y entendra quelques-uns des chanteurs du Théâtre-Italien; M. Kalkbrenner y jouera deux morceaux nouveaux de sa composition sur le piano; les jeunes frères Eichhorn s'y feront entendre ensemble et séparément, et M. Gambati y exécutera un solo de trompette.

Nouvelles des Départemens.

Lyon. — On lit dans le journal de cette ville : « On nous prie de publier le prospectus suivant :

SOCIÉTÉ SYMPHONIQUE.

« Depuis long-temps diverses entreprises musicales ont été tentées à Lyon : mais aucune n'a présenté encore de résultats sérieux et positifs, parce qu'aucune n'a été conçue d'une manière assez complète, ni dans un but assez déterminé.

« La société symphonique croit réunir toutes les conditions d'utilité et de succès compatibles avec les ressources locales.

« Son but est de devenir une institution d'études instrumentales, qui coordonne régulièrement toutes les forces musicales, qui présente aux jeunes musiciens le moyen de s'habituer à l'exécution d'ensemble, qui propage le goût de la musique, qui forme enfin parmi les amateurs les élémens d'un bon et vaste orchestre.

« L'exécution instrumentale sera dirigée par MM. Beaumann, Bley, Donjon et Georges Hainl. La gestion et l'administration sont confiées à un comité composé des artistes désignés ci-dessus, et de cinq amateurs qui ont bien voulu s'adjoindre a eux à cet effet.

« Toutes les questions relatives au bon ordre, à la prospérité et à l'existence de la société, seront soumises à ce comité et décidées par lui. Il statuera également sur le classement et l'admission aux pupitres de tous les souscripteurs.

« L'exécution symphonique durera tout l'hiver et donnera lieu à douze séances.

« Le jour des séances est fixé au dimanche matin, de midi à deux heures. Personne d'étranger à la société n'y sera admis.

« Pour une saison, le montant à verser par chaque sociétaire sera de vingt-cinq francs, le tiers payable en souscrivant, le surplus à la fin de la saison.

« Il sera créé, à chaque pupitre, des places de surnuméraires.

« Il sera dressé un réglement de police intérieur auquel tout souscripteur sera tenu de se soumettre. »

C'est avec plaisir que nous voyons à la tête d'une société musicale les noms de MM. Beaumann, Bley, Donjon et Hainl; c'est une véritable garantie de succès. Nous appelions de nos vœux la réorganisation de la société philharmonique, qui a trop contribué à répandre chez nous le goût de la musique pour que sa dissolution n'ait pas fait naître de vifs regrets. Tout en encourageant la société nouvelle, nous ne pouvons nous empêcher de témoigner quelque étonnement de voir que ses séances ne doivent pas être publiques. Il nous semble que c'est en exclure tous les amateurs qui ont une famille, à qui ils seraient bien aises de faire partager leurs jouissances musicales. C'est encore se priver d'un puissant moyen d'émulation; enfin, il ne paraît pas, d'après le prospectus, que la société ait le projet de

mêler des chœurs aux symphonies, et, selon nous, ce serait une condition indispensable pour une grande entreprise qui voudrait rendre dans notre ville quelque éclat à l'art musical.

Nous applaudissons à tout ce qui tend à populariser l'amour de l'art musical en France, et l'établissement dont nous annonçons la formation est de ceux qui sont d'une incontestable utilité. Le plan est sagement conçu : les résultats dépendront du zèle avec lequel il sera suivi. Le journaliste de Lyon se plaint, toutefois, avec quelque raison, du manque de publicité des séances d'exécution. Nous croyons qu'il eût été bien de créer des sociétaires non exécutans. Cette mesure aurait eu pour résultat d'augmenter le fonds de la société en offrant à la population des moyens d'instruction qu'elle n'a pas aujourd'hui. Il est facile de revenir sur une décision qui aurait de fâcheux résultats, et nous engageons les fondateurs de la Société Symphonique à le faire. Tout le succès d'une telle entreprise dépend d'un bon réglement suivi fidèlement; un seul vice peut en amener la ruine.

Nouvelles étrangères.

On lit dans le n° 29 de *l'Écho*, journal de Milan, un article de Turin, sous la date du 21 octobre, relatif à la première représentation, dans cette ville, de *l'Elisir d'Amore* (traduction du *Philtre*), opéra de Donizetti. Cet ouvrage a obtenu un succès brillant; l'exécution en a été fort bonne. On vante surtout la *prima donna* Orlandi qui s'est distinguée dans l'introduction et dans un duo bouffe, le *basso cantante* Salvatori et le bouffe Corbetta. Tous les chanteurs ont été rappelés sur la scène après le spectacle.

— La direction de l'Opéra de Londres vient d'être accordée à M. Laporte pour trois années. Le loyer de la salle est fixé à 13,000 livres sterling. C'est la première fois qu'on voit, sous la direction d'une seule personne, deux théâtres importans comme celui du roi et *Covent-Garden*. Ce dernier, ouvert depuis le premier octobre, a un redoutable concurrent dans *Drury-Lane*, dont la troupe est mieux composée.

Pour l'ouverture du théâtre de *Covent-Garden*, on a représenté une pièce nouvelle intitulée *His First Campaigne* (sa première Campagne), dont la musique a été composée par M. Adolphe Adam, connu à Paris par plusieurs opéras et par un grand nombre de morceaux pour le piano.

Bruxelles. Mlle Toméoni, élève du Conservatoire de Paris, et qui s'est fait connaître avantageusement comme pianiste et comme cantatrice, vient de débuter avec succès au théâtre de cette ville en qualité de première chanteuse. Bien qu'on lui ait trouvé peu d'habitude de la scène, la fraîcheur de sa voix lui a concilié les suffrages des spectateurs.

M. Grisart, jeune compositeur belge, se dispose à faire jouer au grand théâtre de Bruxelles un opéra de sa composition : on dit du bien de cet ouvrage. M. Grisart sera le premier auteur qui aura recueilli les avantages de l'arrêté du gouvernement provisoire de la Belgique, ayant force de loi, qui a accordé aux auteurs l'exercice de leurs droits sur la représentation de leurs ouvrages. Il nous paraît utile de faire connaître les articles de cet arrêté (daté de Bruxelles, le 21 octobre 1830) qui intéressent les auteurs et les compositeurs belges et étrangers.

« Art. 4. Toute composition dramatique d'un auteur « belge ou étranger, représentée pour la première fois « sur un théâtre de la Belgique, ne pourra être représentée sur aucun théâtre public dans toute l'étendue « du territoire belge sans le consentement formel et « par écrit de l'auteur, sous peine de confiscation à son « profit du produit total des représentations.

« Art. 5. Les héritiers en ligne directe, descendans « des auteurs, et à leur défaut l'épouse survivante, succèdent à la propriété des ouvrages dramatiques et « conservent les droits qui en dérivent pendant dix ans « après la mort des auteurs. »

Cette heureuse innovation ouvre une porte à l'activité des auteurs et des compositeurs de musique, qui ne peuvent faire représenter leurs ouvrages à Paris qu'avec beaucoup de difficultés.

Publications nouvelles.

1° *Variations brillantes* pour le piano-forté, sur l'air : *Je suis le Petit-Tambour*, etc., avec accompagnement de deux violons, alto, violoncelle et contrebasse (*ad libitum*), dédiées à Mlle Virginie Pecquet par Fréd. Kalkbrenner. Op. 112.

2° *Le Rêve*, fantaisie pour le piano-forté, avec accompagnement de grand orchestre et de musique militaire (*ad libitum*), dédié à monsienr Charles Czerny par Fréd. Kalkbrenner. Op. 113 (1).

Il est difficile de se former maintenant une opinion juste et raisonnable sur la musique de piano écrite par des artistes aussi habiles que MM. Kalkbrenner, Moschelès, etc., à la seule inspection du papier, parce qu'il

(1) Paris, Pleyel et comp., boulevard Montmartre.

y a deux choses dans cette musique : la première consiste dans ce qui est destiné à faire briller le talent de l'exécutant; la seconde, dans le mérite plus ou moins grand de la composition sous le rapport de la facture, mérite qui n'est que secondaire dans des variations sur des thèmes connus, Le meilleur éloge qu'on pourrait faire d'un air varié, par M. Kalkbrenner, serait de le faire entendre exécuté par lui-même; ce serait procurer à la fois aux pianistes du plaisir et une leçon. Malheureusement je ne puis faire passer le prestige de ses doigts sur mon papier. Je me bornerai donc à dire qu'on trouve dans les variations brillantes sur l'air du *Petit Tambour* tout ce qu'un homme du talent de Kalkbrenner peut mettre dans un travail de ce genre.

Le Rêve est une composition d'espèce différente. L'auteur l'a fait entendre dans un concert du Conservatoire, et s'y est fait applaudir avec transport. J'ai rendu compte alors et du plan du morceau et de mon opinion à l'égard des morceaux de musique composés dans le but de réaliser une idée, une scène, un objet matériel par la combinaison des sons. Je ne reviendrai pas sur ce sujet; je me bornerai à dire que le genre de l'ouvrage étant fixé, il était difficile de mieux le traiter que ne l'a fait M. Kalkbrenner. On voit qu'il s'est moins proposé dans ce morceau d'étonner par le brillant et la volubilité des traits que d'être expressif et passionné. Le mérite de l'arrangement est d'ailleurs fort grand, et, en somme, les artistes et les amateurs trouveront beaucoup de plaisir à jouer ce morceau dont la difficulté ne me paraît pas excessive.

Bulletin d'Annonces.

Les Fashionables, deux quadrilles de contredanses et deux valses, pour le piano, avec accompagnement de violon, flûte ou flageolet, *ad libitum*.

Premier quadrille composé sur des airs d'Auguste Panseron, par Tolbecque. — 4 fr. 50.

Second quadrille composé sur des airs de Frédérick Bérat, par Tolbecque. — 4 fr. 50.

MM. Panseron et Frédérick Bérat ont fait les frais des deux quadrilles que nous venons d'annoncer. On a puisé dans leurs plus jolies compositions, et certes on n'a eu que l'embarras du choix. M. Bérat est apparu depuis peu sur l'horizon musical, et cependant ses œuvres gracieuses sont en grande faveur auprès du monde élégant.

J'entends Irma, tyrolienne, paroles de M. Adolphe Faves, musique de J. M. Cambon, professeur de chant. — 2 fr.

Le Retour au village, chansonnette de M. Adolphe Faves, musique de J. M. Cambon, professeur de chant.

Les Enfans bien gardés, scène contemporaine au boulevard Saint-Martin, par Jaime et Charles Plantade. — 2 fr.

Les mêmes, avec accompagnement de guitare. — 1 fr.

Chez Frère, passage des Panoramas, 16.

Hiller (Ferdinand). Premier trio pour piano, violon et violoncelle, dédié à Mme de Salerne. Op. 6. — 12 fr.

— Second trio pour piano, violon et violoncelle, dédié à M. Onslow. Op. 7. — 12 fr.

— Troisième trio pour piano, violon et violoncelle, dédié à Mme de Lanneau. Op. 8. — 12 fr.

Walkiers. *Robert-le-Diable* arrangé pour flûte et violon, divisé en deux suites. — Chaque, 2 fr. 50.

— Fantaisie brillante pour la flûte, avec accompagnement de guitare ou de piano, sur les motifs favoris de *Robert-le-Diable* de Meyerbeer. Op. 45 — 10 fr.

Beer. *Robert-le-Diable*, arrangé pour deux clarinettes, divisé en quatre suites. — Chaque, 6 fr.

Chez Maurice Schlesinger, rue de Richelieu, 97.

Sor. Vingt-quatre pièces progressives pour guitare. Op. 44. — 7 fr. 50.

— Morceau de concert pour guitare seule, dédié à la princesse Adélaïde. Op. 54. — 4 fr. 50.

Duetto per soprano et contr'alto del moetar Tadolini *nostro*. — 6 fr.

Vogue-ma nacelle, barcarole à deux voix par Masini. — 2 fr.

Première bagatelle pour le piano, par Aug. Stoëpel. — 4 fr. 50.

Sorgi o padre, romanza dell' opera *Bianca e Fernando* de Bellini. — 5 fr.

Partition et morceaux détachés de la *Straniera* et *I Capuleti* de Bellini.

Chez Pacini, boulevard Italien, 11.

Riballier. Op. 13. Mélodie du nord, rondeau brillant pour piano. 4 fr. 50.

Ch. Czerny. Op. 147. Première fantaisie brillante sur *la Straniera* de Bellini, pour piano. — 6 fr.

— Op. 147. Seconde fantaisie, *Id.* — 6 fr.

Belke. Trois duos de L. Spohr; à deux flûtes. — 9 fr.

Carnaud. Vingt-quatre préludes pour le flagenlet. — 2 fr.

Blatt. Trois fantaisies de Kulhau pour la clarinette. — 5 fr.

— Op. 33. Études pour la clarinette. — 5 fr.

Preisser. Journal de musique militaire, suite des journées de juillet, contenant une grande marche, trois pas redoublés avec clairons, le pas redoublé favori de S. A. R. le duc d'Orléans, et une valse. 18 fr.

Magnien. Op. 33. Fantaisie et variations pour le violon, avec accompagnement de quatuor ou de piano ou guitare. — 9 fr.

— Le même pour violon avec piano. — 6 fr.

— Le même pour violon et guitare. — 4 fr. 50.

N. B. Nous avons déjà signalé M. Magnien comme un compositeur distingué et virtuose sur le violon et la guitare; cette nouvelle composition annonce les progrès qu'il a faits dans la composition.

Chez Richault, boulevard Poissonnière, 16.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VI^ME ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 44.

Condit. de l'Abonnem.		
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **Revue musicale** paraît le **Samedi** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'Agence générale de la musique et de la Revue musicale, rue du Helder, n° 13; M. Schlesinger, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 1^ER DÉCEMBRE 1832.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

VARIÉTÉS.

Des sons naturels et de leur rapport avec l'art musical.

FIN.

L'homme a imité toutes les espèces de sons que produisent la percussion des métaux, la vibration des cordes, le mécanisme de la glotte et du larynx. Les effets du vent à travers le feuillage lui ont appris à faire retentir les cordes de la lyre, et l'expérience des échos lui a enseigné comment, en disposant convenablement sa table harmonique, on peut donner plus de force et plus de moelleux au son qui s'y concentre et en rejaillit. La harpe, la guitare, le piano, sont les résultats de cette découverte (1).

Le piano-forté a deux défauts graves, celui de ne s'accorder que par tempérament, c'est-à-dire d'être toujours nécessairement faux, et celui de ne pouvoir pas prolonger les sons. Comment voulez-vous que les chanteurs chantent juste? leur instrument d'accompagnement ordinaire les habitue à chanter faux. Un jour viendra sans doute où les oreilles plus délicates et plus exercées ne souffriront plus le tempérament du piano; où tout un système d'harmonie ne reposera pas sur des accords dont la fausseté est reconnue et avouée; où les leçons de tous les maîtres ne seront plus des leçons de discordance et de désharmonie (2). Quant au *pizzicato* continuel du piano-forté, un bon exécutant le corrige et produit des effets *sostenuti*, à peu près comme le peintre qui, au lieu de peindre en vert l'intérieur d'une coupole, le couvrit d'un échiquier de petites cases jaunes et blanches; nuances qui, aperçues d'en bas et se confondant à l'œil, produisaient l'effet de la couleur verte (3). Obtenir des touches du piano des *sostenuti*, c'est le comble de l'habileté.

La guitare, si méprisée des musiciens, est un orchestre en miniature. Un guitariste habile joue le trio et le sextuor sur son instrument (4). Sans doute la faiblesse des sons, le peu de retentissement et d'énergie qui les caractérisent, ne sont pas de nature à produire une vive impression; aujourd'hui surtout que les compositeurs introduiraient dans leurs partitions, si cela leur était permis, la foudre, le canon et le bruit des tremblemens de terre. Mère du violon moderne, fille du luth de nos aïeux et de la lyre grecque, la guitare est facile à construire (5). Tout homme organisé pour la musique en tirera des accords et saura s'en servir sans qu'un maître lui en indique la tablature. Si vous briguez les applaudissemens d'un public nombreux, il vous faudra sans doute un instrument plus sonore, dont la portée soit plus vaste, dont l'essor soit plus grandiose. Mais, pour l'exécutant solitaire, la guitare a un charme indéfinissable. Elle vibre sur la poitrine de l'homme; elle lui appartient tout entière; les doigts du musicien interrogent ses cordes sans l'intervention d'un clavier. En général, plus le contact de l'exécutant avec l'instrument qu'il emploie est immédiat, plus les accens qui en émanent ont de sensibilité et de puissance. La cornemuse, parmi les instrumens à vent; la mandoline, parmi les instrumens à cordes, n'ont aucune expression; dans la première, le souffle échappé de la poitrine a un trop long espace à

(1) Voilà la première fois qu'on imagine de donner la découverte de l'écho pour l'origine des instrumens. (*N. du R.*)

(2) L'auteur de l'article se trompe; ce temps ne viendra pas; après mille essais infructueux pour faire ce qu'il désire, on s'est aperçu de l'inutilité des recherches. (*N. du R.*)

(3) On ne sait ce que signifie ce passage.

(4) Nous voudrions bien connaître un tel guitariste. (*N. du R.*)

(5) Le violon a une origine toute différente de la guitare, et celle-ci est un instrument tout différent du luth; c'est un type et non pas un dérivé. (*N. du R.*)

parcourir : on connaît l'aigreur de ce *pizzicato* éternel de la mandoline, que le doigt ne pince pas, mais qu'un bout de plume fait vibrer. La harpe, au contraire, le violon, la flûte qui se trouve tout entière sous les doigts et qu'anime le souffle de l'exécutant, répondent à son ame et s'inspirent de ses intentions. La guitare, expressive comme ces instrumens et placée comme eux sous l'inspiration immédiate de l'homme, a des soupirs, des lamentations, des accens de joie, de triomphe, d'amour et d'orgueil, dont le piano est privé (1); ces accens sont faibles sans doute, la force et le bruit leur manquent; ce ne sera pas dans l'arène tumultueuse d'un théâtre que vous en sentirez le prix et le mérite. Suspendrez-vous aux murailles d'un vaste salon les émaux de Petitot, les miniatures de nos artistes, ou même les petites toiles de Miéris? non certes, vous les rapprochez de vous, vous en jouissez de près; alors seulement vous les comprenez. Il faut, pour que la guitare produise son effet, un certain choix de circonstances et de localités : une soirée d'automne, un bocage obscur, une chambre à peine éclairée, un profond silence. C'est alors que la voix humaine, le ténor délicat des cordes du milieu, et la basse-taille des grosses cordes, malgré leur douceur imperceptible, vous pénètrent d'émotion : alors cette frêle machine trouve non-seulement des sons mélodieux, mais des accens héroïques et des marches guerrières, mais des hymnes religieux et de tristes *requiem*, des rondes rustiques et joyeuses; toute la musique enfin, toute l'harmonie, mais sur une échelle diminutive. Sans concentrer son attention, si l'on n'applique pas à cette jouissance, à cette audition, toutes les facultés de son ame, on ne goûtera pas même les duetti de Huerta, ce lieutenant espagnol qui a préféré sa guitare à ses épaulettes, et qui a abandonné la cause de Ferdinand pour se livrer à ses fantaisies musicales. Les hommes de la péninsule ibérique, celui de tous les peuples du monde qui se concentre le plus dans ses émotions, qui en jouit avec la plus intime volupté, n'ont jamais perdu leur culte pour la guitare. Les historiens nous parlent d'une armée portugaise qui, forcée de battre en retraite, laissa sur le champ de bataille onze mille guitares. Pendant la guerre de la Succession, un cavalier envoyé en reconnaissance surprit la vedette ennemie au moment où ce soldat, qui s'ennuyait, accordait sa guitare; le cavalier trouva que l'ennemi s'y prenait maladroitement, saisit la guitare, la mit en état et la lui rendit en disant : *Ahora es templada*, « maintenant elle est d'accord. » Certes, au sein du petit instrument qui agit ainsi sur les ames, quelque puissance secrète se trouve cachée.

Quant au violon, c'est la merveille de l'art musical, son dernier perfectionnement : instrument admirable, véritable invention de l'homme, il a fallu pour le créer un effort du génie humain; la nature n'en donnait pas le type. Un archet de crin, froissant une corde qui retentit, et dont la longueur, augmentée et diminuée tour à tour par la disposition des doigts, détermine la valeur et le son, crée ces prodiges d'harmonie, d'expression et de grace que les Paganini, les Rode, les Baillot nous ont fait admirer. L'histoire du violon est celle d'un art tout entier : dans ses proportions étroites, il est aux instrumens à cordes ce que l'orgue est aux instrumens à vent: le roi et le modèle.

Lorsque le violon parut pour la première fois dans les concerts, on le méprisa : de graves et mélancoliques instrumens occupaient la scène et monopolisaient le domaine musical; le luth, le théorbe, la viole, régnaient. L'inhabileté des exécutans ne tirait encore du violon que des sons criards et aigus, dont le contraste avec les sons doux et suaves des instrumens à la mode fut tout-à-fait au désavantage du nouveau-venu.

On peut regarder le violon comme le résultat définitif des expériences successives de plusieurs siècles; il réunit les avantages sans avoir les défauts de la lyre, de la mandoline, du luth et de la viole. Comme la lyre, il a des cordes sonores appuyées sur une table d'harmonie qui en augmente la vibration; comme la mandoline, il doit son retentissement à la percussion d'un *plectrum*, bien plus doux et bien plus brillant que le bec de plume qui arrache à la mandoline de si aigus *pizzicati;* comme le luth et la guitare (perfectionnement du luth), il a un manche sur lequel la position des doigts augmente ou diminue les sons. Mais le doigt, au lieu de s'arrêter sur des lignes tracées, ainsi qu'il arrive pour la guitare, glisse le long du manche et ne reconnaît pour guide que l'oreille de l'artiste. Soit que le *crwth* des anciens Gallois, espèce de guitare dont un archet faisait vibrer les cordes, ou que la viole, citée par Jérôme de Moravie parmi les instrumens du treizième siècle, ait servi de prototype au violon, c'est à la France que l'on doit attribuer l'adoption définitive de cet instrument qui sembla d'abord aigre et trop difficile à employer; les Italiens le perfectionnèrent. Baltazarini, sous la régence de Catherine de Médicis, ouvrit la carrière des violonistes célèbres. Corelli, dont les mélodies pures et originales survivent à toutes les variations de la musique, Geminiani, Tartini, Giardini, dont la réputation

(1) La guitare sera bien fière et le piano bien honteux de ceci. (*N. du R.*)

n'a pas diminué depuis cent ans; Pugnani, maître de Viotti et surpassé par lui; enfin Paganini, le plus étonnant de tous les exécutans, ont porté le violon à un degré de perfection et de puissance qu'on n'eût jamais pu attendre d'un instrument si faible et si méprisé dans l'origine.

Il est difficile de savoir où s'arrêteront non-seulement les difficultés musicales, mais cet exhaussement progressif du diapason qui rend chaque jour nos orchestres plus criards et casse la voix de nos cantatrices. Sor et Carulli jouent des ouvertures sur la guitare. Paganini, au moyen des sons harmoniques, fait de son violon une espèce d'harmonica. Autrefois, quand il s'agissait d'attaquer l'*ut* d'en-haut sur le violon, tout l'orchestre était en émoi; on criait *gare l'ut!* Aujourd'hui les quatuors de Pleyel sont abandonnés aux écoliers du cinquième ordre; du temps de Giardini, ils passaient pour si difficiles que cet exécutant ferma le livre et les déclara impossibles à jouer (1). Voici deux cents ans que le diapason des orchestres va toujours en montant; toute la musique devient d'année en année plus bruyante; notre *ut* est le *sol* du temps de la reine Élisabeth et le *mi* du temps de Cromwel (2); on tend les cordes des harpes et des violons aussi fortement qu'il est possible; les sons rendus par ces cordes sont plus clairs et plus nets, leurs vibrations sont plus faciles à percevoir; mais la suavité harmonique y perd assurément, et, au lieu de faire de la musique, on commence à ne plus faire que du bruit.

Depuis quelques années on a fait de nouvelles expériences; la vibration du verre, celui des métaux frappés par un corps solide ou agités par le vent, ont servi de base à des instrumens nouveaux dont quelques-uns, entre autres l'harmonica de Franklin, produisent des effets presque magiques.

Le *rhythme* que le tambour marque si vivement est une partie importante et négligée de l'art musical. L'*accent*, qui n'est pas tout-à fait le rhythme, a aussi son importance. Toute l'énergie, toute la puissance du *tambour* sont dans le rhythme et dans l'accent (3). Une sonate exécutée en mesure sur le tambour offre le squelette de la composition; vous y trouvez l'accent et le rhythme, mais seuls, isolés, dépouillés d'harmonie et de mélodie. Pour peu que vous réunissiez les deux facultés de l'analyse philosophique et de l'inspiration d'artiste, ce sera pour vous une étude pleine d'intérêt.

A des intervalles inégaux, et dont l'inégalité est soumise à une loi générale, vous frappez des coups tantôt pressés et rapides, tantôt lents et majestueux. Vous partagez la masse entière de ces bruits en divisions égales. L'égalité de ces divisions donne la *mesure*. Mais vous pouvez imprimer plus d'énergie à l'une ou à l'autre des notes que vous émettez : c'est l'*accent*. Ainsi, quand le forgeron bat l'enclume, on entend trois coups successifs, égaux de valeur, mais inégaux de puissance : « *un* deux trois, *un* deux trois; » l'accent est placé sur la première note. La marche que l'on nomme le *rappel* du tambour, et qui est commune à toute l'Europe, se compose aussi de trois coups successifs, dont les petits enfans ont imité le bruit en inventant cette onomatopée vulgaire : *ran-tan-plan*. L'accent appartient aussi à la première syllabe *ran*. La *générale*, au contraire, se bat deux coups par deux coups; l'accent toujours sur le premier coup. Le système entier de la mesure musicale repose sur ces simples bases; la mesure est paire ou impaire. Ou vous pouvez partager en deux les notes qui la composent, ou vous ne pouvez les diviser qu'en trois parties. Si, prenant une mesure à deux temps, vous portez l'accent sur les notes impaires, le caractère de l'air se trouve entièrement changé; si vous allez plus loin, et que, conservant seulement les notes d'une valse, vous mesuriez ces notes deux à deux au lieu de trois à trois, et trois à trois au lieu de deux à deux, c'est un nouvel air que vous créez. L'accent et le rhythme décident du caractère spécial de la musique, et chaque nation a son rhythme qui lui est propre. On reconnaît encore les longues et molles ondulations de la musique grecque dans nos chants d'église, qui en ont conservé la trace. La musique polonaise procède par trois et par cinq; la musique écossaise par quatre; la musique allemande par deux; toutes les barcarolles procèdent par trois; c'est le mouvement de la rame qui frappe l'eau : « *un* deux trois; » l'accent sur la première syllabe. *La-biou-diu* est un exemple trop connu de cette gracieuse et triple ondulation pour que nous ajoutions ici un plus long commentaire.

Ne donnez aucun accent aux notes, qu'elles se suivent toutes indistinctement et privées de nuances, vous n'aurez plus qu'un long gémissement harmonieux, toute expression s'évanouira. Aussi les orgues, les tabatières à musique et les serinettes, que des moyens mécaniques font mouvoir, sont-ils des instrumens monotones, et dont on se fatigue aisément. L'enseignement

(1) Voici une anecdote au moins douteuse.

(2) Ceci est une erreur capitale. Il existe encore à Wiltz, bourg de l'ancien diocèse de Trèves, un orgue construit en 1574, et qui a été joué par le rédacteur de la *Revue musicale*; cet orgue n'est que d'un ton et demi à peu près au-dessous du diapason moyen actuel. (*N. du R.*)

(3) Jamais on n'avait imaginé de trouver de l'accent au tambour. Tout ce qui suit ce passage est inintelligible. (*N. du R.*)

de la musique est encore si peu avancé qu'en démontrant aux élèves les principes de la mesure on oublie de leur parler de l'*accent*. Il est évident toutefois que dans la mesure à deux temps, composée de deux noires ou de quatre croches par mesure, l'accent n'est pas le même que dans la mesure 2/4, où se trouve le même nombre de notes, mais diversement accentuées et groupées deux par deux au lieu d'être groupées quatre par quatre. Le 6/8 diffère aussi du 3/4, non par la valeur des notes, mais par la position de l'accent. Dans le 6/8 les grandes divisions de la mesure sont en nombre pair, qu'il faut partager en groupes impairs; dans le 3/4 les divisions de la mesure sont en nombre impair, et les groupes ou subdivisions en nombre pair. La musique notée à 6/8 doit donc porter quatre accens par mesure, et celle qui est écrite en 3/4 doit en porter six ou trois. C'est le nombre douze partagé par moitié, puis cette moitié partagée en trois, ou bien le même nombre douze partagé en trois, et donnant trois fois le nombre quatre, qui se partage ensuite en deux:

Mesure 6/8. — 1, 2, 3, | 4, 5, 6 : — | 7, 8, 9, | 10, 11, 12.

L'accent se trouve sur 1, 4, 7 et 10.

Mesure 3/4. — 1, 2, | 3, 4 : — | 5, 6, | 7, 8 : | — 9, 10, | 11, 12.

L'accent est placé sur 1, 3, 5, 7, 9 et 11.

Les valses sont toujours en 3/4, et les gigues en 6/8. La différence de ces ondulations est saisie par les exécutans habiles. Mais il est bon de remonter aux principes philosophiques des arts. Non-seulement les notes accentuées et les notes non accentuées ne produisent pas le même effet, mais dans les mesures en nombre pair, la première moitié de la mesure est toujours plus forte, la seconde moitié toujours plus faible. Dans les mesures impaires, le premier tiers est fort, le second plus faible, le dernier plus faible encore. La langueur ravissante des barcarolles est due à cette subdivision par trois. C'est en vain que l'exécutant voudrait lutter contre la nature de la musique qu'il reproduit ; le *diminuendo*, quant à l'accent, est inévitable dans chaque mesure. C'est toujours la première note attaquée qui reçoit l'impulsion nommée *accent*.

Le tambour, dont le roulement monotone ne semblait susceptible d'aucune nuance, s'élève aujourd'hui dans les orchestres, agrandis par Rossini et Beethowen, jusqu'à une dignité singulière : battu pianissimo, il ressemble au murmure d'un écho lointain et donne l'idée d'une étendue vaste et mystérieuse. Cet instrument si borné a trouvé en Angleterre un amateur fanatique, le comte de Sandwich; c'était toujours lui qui se chargeait de la partie du tambour dans les concerts qu'il organisait. Il fit tendre de parchemin tout un côté de la salle de Hinchinbrook pour exécuter un oratorio de Handel, et quand le moment fut venu de frapper ce parchemin sonore, les sons qui en sortirent parurent si inattendus et si terribles que plusieurs dames s'évanouirent.

Rossini a employé les clochettes et les triangles : nous ne doutons pas que plus tard on ne perfectionne ces instrumens de percussion métallique aujourd'hui très bornés dans leurs effets. Les cymbales, le chapeau chinois et le triangle ne donnent que quelques notes d'accompagnement. Si l'on réfléchit que huit cloches ou sonnettes, formant l'échelle diatonique, suffisent pour fournir trois cent vingt passages différens, on reconnaîtra qu'il est possible de tirer de cette partie de l'art musical, aujourd'hui négligée, un parti nouveau et très remarquable. Dans les morceaux joués en plein air devant un grand nombre d'auditeurs, la percussion métallique, variée et disposée par un compositeur habile, serait d'un effet puissant, témoin l'effet actuel des cloches, qui cependant n'ont aucune harmonie, et que l'on n'a soin ni d'accorder entre elles ni de modérer dans leurs vibrations ni de soumettre aux lois d'une mélopée.

Mais quelques instrumens nouveaux que l'on invente, quelque perfectionnement que l'on apporte dans la fabrication et la mise en œuvre des instrumens anciens, aucun d'eux n'égalera jamais la voix humaine. Qui veut connaître le dernier degré de volupté dont la combinaison et la succession des sons peut enivrer l'homme, doit aller en Allemagne et voguer sur le Danube, de compagnie avec ces bandes de concertans nomades, si nombreux et si habiles en Germanie. Il faut se laisser entraîner au cours du fleuve pendant que la fraîcheur du soir tempère la chaleur d'un jour d'été, que les étoiles commencent à briller faiblement, que le radeau glisse avec lenteur, que tout est repos, grandeur, silence; que les exécutans debout chantent en chœur, et laissent échapper ces flots d'harmonie majestueuse, noble, simple et suave, qui s'accordent si bien avec le calme du lieu, la beauté de la soirée et les ombres qui s'étendent sur les flots.

Littérature musicale.

SOUS PRESSE.

La musique mise à la portée de tout le monde, par M. Fétis, nouvelle édition, améliorée et considérablement augmentée, 2 vol. in-8°, prix 15 fr.; Paris, Alexandre Mesnier, libraire-éditeur, rue Louis-le-Grand.

Depuis long-temps la première édition de *la Musique*

mise à la portée de tout le monde est épuisée; publiée au commencement de 1830, elle fut enlevée en moins d'une année, malgré les circonstances défavorables qui suivirent la révolution de juillet. Deux autres éditions françaises publiées dans le même temps, l'une à Liége, l'autre à Bruxelles, ont disparu du commerce de la librairie avec la même rapidité. Non moins bien accueilli dans les pays étrangers, ce livre a reçu l'honneur de deux traductions, l'une en allemand par M. Charles Blum (1), l'autre en anglais (2).

Un tel succès encourageant mon libraire, il me pressa à diverses reprises de donner une nouvelle édition de cet ouvrage; mais plusieurs motifs ne m'ont pas permis d'accéder à son désir aussitôt qu'il l'aurait voulu. Sans affecter ici une fausse modestie, je dirai que j'attribuais moins la faveur qui avait accueilli *la Musique mise à la portée de tout le monde* au mérite positif de l'ouvrage qu'au besoin qu'on en ressentait depuis long-temps. Le plan était bon; quelques détails ne l'étaient pas. Je le sentais, je voulais faire disparaître les défauts; mais le temps me manquait pour revoir mon livre avec le soin nécessaire. Enfin, je me suis armé de courage, et je n'ai point reculé devant le travail énorme qu'il fallait faire pour mettre l'ouvrage à peu près en l'état où je voulais le voir.

Presque tous les grands recueils périodiques de la France et de l'étranger ont donné des analyses plus ou moins étendues de *la Musique mise à la portée de tout le monde*: la part de la critique y a été faite comme celle de l'éloge. J'ai reconnu la justesse d'une partie des observations qui m'ont été faites, et j'en ai profité; mes amis ont pris soin aussi de me faire apercevoir mes erreurs ou mes omissions, et j'ai senti tout le prix de cette sollicitude de l'amitié. J'espère que les critiques et mes amis s'apercevront que j'ai profité de leurs avis.

A l'égard de l'opinion émise par quelques personnes que mon livre ne justifie pas son titre, et qu'il ne met pas la musique *à la portée de tout le monde*, c'est-à-dire qu'il n'en rend l'étude ni moins longue ni moins difficile, j'avoue que j'en fais peu de cas. J'ai lieu de croire que les personnes qui ont tenu ce langage n'ont point lu l'introduction de l'ouvrage, car ils auraient vu que j'ai répondu d'avance à leurs objections, et que mon but n'est pas celui qu'ils ont supposé. Voici comme je m'exprimais:

« On se tromperait si l'on croyait trouver dans ce livre « une méthode nouvelle, un système ou quelque chose « de semblable; son titre dit assez l'objet que je me suis « proposé. Donner des notions suffisantes de tout ce qui « est nécessaire pour augmenter les jouissances que « procure la musique, et pour parler de cet art *sans l'a-* « *voir étudié*, tel est mon but: que si l'on veut ap- « prendre réellement ses principes, *la Musique mise* « *à la portee de tout le monde* sera encore utile, en ce « qu'elle disposera l'esprit à des études qu'on fait pres- « que toujours avec dégoût parce qu'on n'aperçoit pas « la liaison de leurs élémens; mais il faudra de plus des « méthodes spéciales, des maîtres, et surtout beaucoup « de dévouement et de patience. Dans ce cas, sentir et « raisonner de ses sensations ne sera plus l'objet; il s'a- « gira de faire naître soi-même ces sensations: cela est « plus difficile et demande plus de temps. Qu'on ne croie « point aux promesses de certains charlatans: en vain « affirment-ils qu'ils feront des musiciens improvisés; « le savoir ne s'improvise pas. Disons mieux: on ne sait « bien que ce qu'on apprend avec peine. Comprendre le « mécanisme de la science et du langage de la musique « est chose facile; on pourra s'en convaincre en lisant le « résumé que je présente au public; mais devenir ha- « bile est autre chose; ce ne peut être que le résultat de « longs travaux. »

Il me semble que ce paragraphe aurait dû m'éviter l'objection dont je viens de parler.

Au reste, je crois que les modifications que j'ai faites à mon ouvrage dans la seconde édition qui vient d'être mise sous presse, les nombreuses additions qui y sont entrées, et l'esprit philosophique que j'ai tâché d'y introduire en feront, non-seulement un livre utile aux gens du monde, mais un livre où les musiciens eux-mêmes pourront puiser des principes fondamentaux qu'ils chercheraient vainement ailleurs. Il est peu de chapitres où je n'aie fait des corrections importantes soit pour le fond, soit pour la forme. La forme de l'échelle musicale, la notation, le rhythme, l'acoustique ont été l'objet de chapitres refaits entièrement ou tout-à-fait nouveaux; enfin les parties technique, philosophique et historique ont été complétées et perfectionnées.

J'ai pensé aussi que les amateurs de musique, et même les artistes, éprouvent à chaque instant le besoin de renseignemens précis sur une multitude de faits relatifs à l'histoire de l'art, ou de définitions exactes et succinctes des termes de son vocabulaire, et j'ai joint à la première partie de *la Musique mise a la portée de tout le monde* une chronologie des principaux événemens de l'histoire de l'art et des inventions qui en dépendent, ainsi qu'un dictionnaire des mots qui ont été conservés dans

(1) *Die Musik Handbuch für freunde und Liebhaber dieser kunst.* Berlin, 1830; un vol. in-12.

(2) *Music made easy.* Londres, 1831, 1 vol. in-12.

le *vocabulaire musical*. Cette portion de mon travail a exigé de grandes recherches et beaucoup de patience; mais j'étais soutenu par la conviction que je faisais un travail utile.

C'est dans cet état que j'offre au public la deuxième édition de mon ouvrage; il est vraisemblable qu'à l'avenir je n'y ajouterai plus rien, et qu'il restera tel qu'il est maintenant.

Fétis.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Anna Bolena, opéra en deux actes, musique de Donizetti. Mlle Julie Grisi.

Après la faculté d'invention, la plus nécessaire dans les arts est celle du développement de la pensée; la première a pour principe l'instinct intellectuel; la seconde dérive de l'instinct passionné; l'une n'est le partage que d'un petit nombre d'hommes; l'autre est moins rare, mais ceux qui la possèdent sont nécessairement des artistes distingués, bien qu'on ne puisse dire qu'ils sont des hommes de génie. Telle est la position de Donizetti dans la musique; il n'y a point en lui de type de création, mais par compensation la nature l'a doué de toutes les qualités nécessaires pour tirer le parti le plus avantageux des moindres indications qui lui sont fournies par d'autres compositeurs. C'est ainsi qu'après avoir exploité la manière rossinienne en y appliquant le coloris qui lui est propre, il a compris la nécessité de renoncer à ce genre d'imitation dont les chances de succès étaient épuisées, pour s'attacher aux nouveautés que Bellini venait d'introduire au Théâtre-Italien. Ici, son incontestable habileté lui offrait bien plus d'avantage que dans le premier parti qu'il avait pris. La pensée de Bellini est courte, mais enfin c'est une pensée, c'est autre chose que ce qu'on connaissait avant qu'elle fût émise; or, le développement qui lui manque, Donizetti était précisément organisé pour le lui donner; aussi ne peut-on nier qu'il n'y ait fort bien réussi dans *Anna Bolena*. Évitant avec soin l'imitation exacte, il s'est contenté de saisir l'indication du genre; tout le reste est de lui. Dans un seul morceau, il s'est laissé aller à l'imitation proprement dite : ce morceau est la cavatine de Rubini. Le reste est devenu sien par les modifications importantes qu'il a fait subir à ce qui lui a servi de modèle.

Quand il le faut, Donizetti sait rendre sa phrase périodique, en régler le retour de la manière la plus utile à l'effet, l'étendre, la resserrer, lui donner une allure simple ou la colorer de toutes les ressources de l'instrumentation; malgré quelques négligences, fruits de la précipitation avec laquelle il écrit ordinairement, on reconnaît enfin dans ses ouvrages un musicien heureusement organisé et dont l'expérience est grande. Il y a dans quelques scènes de son opéra d'*Anna Bolena* une puissance dramatique incontestable et une grande supériorité de facture sur tout ce qu'a produit Bellini. Au reste, cet ouvrage jouit du privilége de toutes les compositions où brille un mérite réel. Assez froidement accueilli l'année dernière, parce que le public n'avait point encore pris l'habitude de ce genre de musique, il attire maintenant en foule les amateurs, et ses beautés sont chaque jour mieux senties.

Mme Pasta a laissé d'ineffaçables souvenirs dans le rôle d'*Anna Bolena;* non que son chant fût à l'abri de tout reproche sous le rapport de la pureté; mais son jeu avait une physionomie si pathétique, ses accens causaient tant d'émotions qu'il était impossible de n'être pas ému en l'écoutant. C'est dans ce même rôle d'*Anna* que Mlle Julie Grisi vient d'essayer ses forces et qu'elle a pris définitivement possession de la faveur publique. Bien moins inégale que Mme Pasta, elle rend la plupart des traits avec une justesse très satisfaisante, et avec une sorte de sûreté qui plaît toujours à l'auditoire. Quelquefois on désirerait à la vérité plus de charme dans le timbre et dans l'accent, particulièrement dans toute la première partie du premier acte. Par exemple, dans l'air de l'introduction, la nature de la voix de Mlle Grisi tient de ce que nous appelons en France une *voix blanche*, c'est-à-dire une voix décolorée et sans passion. J'imagine qu'il entre quelque peu de calcul dans cette manière de disposer l'organe et de s'en servir, afin de rendre l'effet plus vif aussitôt que l'intérêt commence; mais il en est de la voix d'un personnage dramatique comme de ses gestes, de son jeu de physionomie, de ses regards et de sa manière d'écouter; tout doit s'harmoniser et tendre au plus grand effet d'unité possible.

Puisque je suis sur ce sujet, je ferai tout de suite la part de la critique en disant qu'il est de certains momens dans cette même partie de l'ouvrage où Mlle Grisi semble distraite lorsqu'elle garde le silence et qu'elle paraît sortir d'un songe lorsqu'elle reprend la parole. Ce défaut tient à sa jeunesse et au peu d'expérience de la scène; mais il serait bon qu'elle se mît en garde contre une préoccupation qui nuit à l'illusion.

Dès le finale du premier acte, la jeune et belle cantatrice s'élève à un degré de talent qui surpasse tout

ce qu'on pouvait attendre d'elle, même après ses heureux débuts de la *Semiramide*. Là, elle fait voir que sa voix est susceptible de modification et que son ame est énergique, et, chose plus rare chez les femmes d'une beauté régulière, que sa physionomie a une mobilité toute expressive et toute dramatique. Il résulte de la réunion de ces qualités un ensemble fort remarquable et qui indique un brillant avenir pour Mlle Grisi. Le succès porte bonheur et donne du courage : on a pu s'en convaincre par les progrès immenses que cette cantatrice a faits depuis la première jusqu'à la troisième représentation. Ces progrès donnent la mesure de ceux qu'elle pourra faire à mesure que son organe vocal acquerra plus de vigueur, et qu'une plus grande habitude de la scène lui laissera plus de liberté pour régler l'exercice de ses facultés et pour en tirer tout le parti qui est à sa portée. De la persévérance dans le travail, de la sévérité pour elle-même, et la perspective constante d'un mieux vers lequel tout artiste de talent doit se diriger sans cesse, conduiront avant peu d'années Mlle Grisi au rang des premières femmes les plus distinguées de l'Europe.

Le rôle de *Percy* de l'opéra *d'Anna Bolena* est le premier que Rubini a chanté l'année dernière, et c'est dans ce rôle qu'il a donné la mesure de l'accroissement qu'avaient pris et la puissance de son organe et le fini de son talent. Son succès ne fut pas moins tant douteux, et il fut écouté avec admiration. Je dois dire cependant qu'à mon sens le talent de ce grand chanteur s'est perfectionné depuis l'année dernière. Je lui reprochais alors l'abus qu'il me semblait faire des oppositions de fort et de doux, abus vers lequel il était conduit par la nouveauté de l'effet et par les applaudissemens qu'il lui procurait. Il paraît que l'artiste a jugé que je ne m'étais point trompé dans ma critique, car il a réduit l'usage de cet effet à une juste mesure, et il s'est attaché à donner plus de finesse à quelques détails du mécanisme de son chant. Il y a maintenant bien des soirées où l'on chercherait en vain une tache dans le chant de Rubini. J'ai cité dernièrement l'air du second acte du *Pirate* comme un modèle de perfection en ce genre; je puis citer aujourd'hui tout le rôle de *Percy*. Tel a été l'effet du bel air du second acte que le public, malgré la fatigue du chanteur, a redemandé ce morceau à grands cris. Il est heureux que l'homme à qui l'on demandait cet effort ait été Rubini, car tout autre, n'étant plus soutenu par l'appareil de la scène, et déjà fatigué, aurait gâté dans cette répétition le plaisir qu'on venait d'éprouver.

Santini n'a point l'extérieur qui convient pour représenter Henri VIII. Le premier soir, on voyait qu'il avait appris le rôle précipitamment et qu'il n'en était pas sûr; mais à la troisième représentation il a bien chanté les morceaux les plus importans.

Mlle Amigo dit d'une manière satisfaisante le rôle de Sméithon; enfin les chœurs et l'orchestre disent en général la musique d'*Anna Bolena* avec ensemble, et la mise en scène est soignée. Il y a lieu de croire que cet opéra se maintiendra en faveur auprès du public jusqu'à la fin de la saison.

— Samedi prochain aura lieu la première représentation de la reprise de *Mose* qui n'a pas été joué au Théâtre-Italien depuis sept ans. Mme Boccadati, Rubini et Tamburini chanteront les rôles principaux.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

UN PREMIER PAS,

Opéra en un acte, paroles de M. ***,
musique de M. Blangini.

Une jeune femme qui s'est livrée à une imprudente correspondance avec un ami de son mari, et qui, séduite par un jeu d'esprit, est prête à manquer à ses devoirs; le mari qui trouve les lettres dans le secrétaire de sa femme et qui se désespère; sa sœur qui lui fait croire que la correspondance dont il s'agit n'est qu'un roman épistolaire composé par sa femme et son ami; la jeune épouse qui se repent et se promet d'être sage : tel est l'opéra dont il s'agit : tel est *le premier pas*. Traité d'une manière moitié gaie, moitié sérieuse, et semé de mots spirituels, ce sujet a fourni la matière d'une petite comédie où les invraisemblances ne manquent pas, mais qui serait assez agréable si l'on n'avait imaginé d'en faire un opéra. Rien n'est moins musical, si ce n'est pourtant la musique qu'on y a ajustée. Je ne sais quel morceau je pourrais citer de la partition : rien ne m'en est resté, excepté le souvenir de la fatigue qu'elle m'a causée. Cette partition est l'erreur d'un musicien qui a obtenu autrefois des succès d'un autre genre.

Les acteurs qui jouent dans cet ouvrage sont Lemonnier, Thénard, Féréol, Mmes Casimir et Ponchard.

— M. Huerta, l'un des guitaristes les plus remarquables que nous a fournis l'Espagne, donnera dans le cours du mois de novembre un concert où il fera entendre plusieurs morceaux de sa composition, entre autres une sonate religieuse dans laquelle il a placé des effets d'un genre nouveau. On sait que M. Huerta possède un talent d'exécution fort extraordinaire et fort original.

— Le sujet de l'opéra de MM. Auber et Scribe qui doit être représenté à l'Académie royale de musique dans le cours du mois de février prochain est l'assassinat du roi de Suède par *Ankastromm.* Cet ouvrage sera monté avec beaucoup de luxe.

— M. Paganini avait désiré donner quelques concerts à l'Opéra et avait fait un arrangement avec le directeur de ce spectacle pour cet objet; mais M. le ministre des travaux publics et du commerce a refusé son autorisation pour ces concerts qui auraient remplacé quelques représentations.

— M. Paër a trouvé enfin le moyen d'organiser la musique du roi sur les bases qui lui ont été posées, c'est-à-dire d'après un budget de 42,000 fr. Cette musique se composera de dix violons, quatre basses, deux flûtes, deux clarinettes, deux cors et deux bassons. Les chanteurs n'y sont point compris; ils seront payés au cachet quand on les emploiera.

Nouvelles étrangères.

VIENNE. Le 31 octobre, Mlle Heinefelter a joué au théâtre de la porte de Carinthie, dans la *Sémiramide* de Rossini. Au commencement de la représentation, sa voix semblait être dans toute sa force, et tout lui promettait un brillant succes; mais tout à coup sa voix s'évanouit, et ce fut en multipliant les efforts qu'elle put arriver jusqu'au bout de l'ouvrage, non sans une fatigue excessive. Le public, touché de son dévoûment, lui a témoigné sa satisfaction par ses applaudissemens et en la rappelant à la fin de la représentation, avec Mme Waldmuller, qui a chanté le rôle d'*Arsace* d'une manière fort distinguée.

Le 2 novembre, les habitans de Vienne ont entendu, pour la première fois, un concert d'espèce toute nouvelle. Ce concert était donné au théâtre *An der Wien* par des musiciens des Alpes de la Styrie, nommés MM. Kropfenhauer, Nobis, Schrott, Schreiber, Sollner, Debiassy et Heismann. Entre autres morceaux d'un effet piquant et singulier, ces artistes ont exécuté un *pot-pourri* pour piano, cornet de poste, lyre des montagnes, guitare et violon. L'ensemble et l'intelligence que les musiciens ont déployés dans ce morceau ont causé le plus vif plaisir à l'auditoire.

— Le célèbre pianiste Moschelès, qui fait en ce moment un voyage en Allemagne, s'est fait entendre avec le plus grand succès dans un concert qu'il a donné à Leipsick. De cette ville il a dû se diriger sur Dresde, puis se rendre à Prague.

— Le maître de chapelle Conradin Kreutzer est attendu à Berlin où il doit diriger les représentations d'un nouvel opéra intitulé *Mélusine*, paroles de Grillparzer, qu'il a écrit pour le théâtre de la Kœnigstadt. Le dernier opéra qu'il a composé, et qui a pour titre *Das Nachtlager in Granada* sera, à ce qu'on croit, représenté au théâtre de Josephstadt, à Vienne.

Bulletin d'Annonces.

Le Serment, ou les Faux Monnayeurs, musique de M. Auber.

N°s 1. Air: *Le bel état, etc.*, chanté par Dérivis fils. — 4 fr. 50.
2. Ronde: *Plus d'une tempête*, chantée par M. Dabadie. — 3 fr.
3. Ballade: *Dans ces sombres appartemens*, chantée par Mme Damoreau. — 2 fr.
4. Air: *Dès l'enfance*, chanté par Mme Damoreau. — 5 fr.
5. Duo: *Je voulais t'en faire un mystère*, chanté par Ad. Nourrit et Mme Damoreau. — 5 fr.
6. Trio: *Votre maison*, chanté par Dérivis fils, Ad. Nourrit et Mme Damoreau. — 7 fr. 50.
7. Duo: *Toi que j'adore*, chanté par Ad. Nourrit et Mme Damoreau. — 4 fr. 50.
8. Air: *En avant*, chanté par Ad. Nourrit. — 4 fr. 50.
9. Air: *O patrie tant chérie!* chanté par Ad. Nourrit. — 4 f. 50.
10. Duo: *O jour de bonheur!* chanté par Ad. Nourrit et Mme Damoreau. — 5 fr.
11. Duo: *Ainsi fidèle*, chanté par MM. Ad. Nourrit et Dabadie. 4 fr. 50.
12. Trio: *Pour nous et pour la France*, chanté par MM. Ad. Nourrit, Dérivis fils et Mme Damoreau. — 3 fr.

La Médecine sans médecin, musique de M. Hérold.

N°s 1. Tyrolienne: *Viens, jeune Tyrolienne*, chantée par Mlle Massi. — 2 fr.
2. Couplets: *Doucement je sommeille*, chantés par Mme Boulanger. — 2 fr.
3. Romance: *Lorsque j'en parlais*, chantée par Mlle Massi. — 2 fr.
4. Air: *Dans le monde*, chanté par M. Ponchard. — 4 fr. 50.
5. Duo: *O ciel!* chanté par Mlle Massi et M. Ponchard. — 5 f.
6. Quatuor: *Eh mais!* chanté par Mlle Massi, MM. Ponchard, Vizentini et Henry. — 7 fr. 50.

KALKBRENNER. Rondeau brillant sur un motif de l'opéra *le Serment.* Op. 116. — 6 fr.
Chez E. TROUPENAS, rue Saint-Marc, 23.

Rêveries musicales, avec accompagnement de piano, sur des paroles de MM. A. de Lamartine, Victor Hugo, Walter Scott, Mme Amable Tastu, etc., dédiées à S. A. R. madame Adélaïde, princesse d'Orléans, par A. Bessems du Théâtre-Italien. — 10 fr.

Nous recommandons à nos abonnés ce recueil qui se distingue de ceux qui se publient chaque jour par un mérite réel; les chants sont heureux et les accompagnemens pleins de goût. Le choix des paroles doit être aussi pour quelque chose dans le succès de ce joli recueil.

Chez LEMOINE aîné, rue Dauphine.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VI^me ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 45.

Condit. de l'Abonnem.		
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **Revue musicale** paraît le **Samedi** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'Agence générale de la musique et de la Revue musicale, rue du Helder, n° 13; M. Schlesinger, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 8 DÉCEMBRE 1832.

Division des matières :

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Biographie.

NOTICE SUR RUBINI.

Naples est le pays du macaroni : c'est là que ce comestible peut acquérir toute la perfection désirable. De ce point, unique jusqu'à ce jour sur notre globe, partent les distributions que les fabricateurs napolitains veulent bien faire aux habitans du reste de la terre. La Russie a tenté vainement d'exploiter ce genre d'industrie; la farine de l'Ukraine, pétrie avec l'eau de la Néva par des mains napolitaines, expertes dans leur art, n'a donné que de misérables résultats. On a fait venir de Naples les matières premières, et le macaroni russe n'en est pas meilleur. Il eût fallu transporter aussi dans les environs de Saint-Péterbourg les sources d'eau vive, l'atmosphère, le soleil, la brise de la Méditerranée, que sais-je ? peut-être les chansons du lazarone, enfin tout ce qui peut contribuer à la confection parfaite de cette précieuse pâte en tuyaux allongés. La génération du macaroni est un secret impénétrable à l'intelligence humaine; un mur d'airain s'élève autour de ce mystère; il arrête la science du physiologiste, les prévisions du philosophe, les calculs du spéculateur; comme la truffe, le diamant et le chocolat, les causes de son existence restent inconnues; on est forcé de s'en tenir à l'observation des effets. Le macaroni de Naples est excellent; n'en demandez pas la raison, personne ne peut vous la dire.

Ce prélude conviendrait beaucoup mieux au *Manuel du Vermicellier* qu'à la biographie d'un chanteur, me dira-t-on. Attendez un instant, je vous prie, et peut-être ne serai-je pas aussi impertinent que vous le pensez. Naples produit le macaroni, Bergame et ses entours ont le privilége de fournir des ténors à l'Europe musicale. Est-ce l'air, le soleil, l'eau que boit cette peuplade favorisée, ou la *polenta* dont elle fait un usage fréquent, la fraîcheur des vallées, ou le vent impétueux qui descend des montagnes, qui dispose les gosiers bergamasques d'une manière si heureuse pour l'exécution des chants notés sur la clé d'*ut*, quatrième ligne ? c'est ce que je ne vous dirai pas. Un fait constant et irrécusable, c'est que les quatre cinquièmes des ténors italiens sortent de Bergame; que les entrepreneurs de spectacles vont dans ce pays pour recruter des ténors-choristes comme les maquignons se rendent en Camargue pour acheter des chevaux blancs; il y en a toujours une centaine encore à leur disposition. Mais ne cherchez à Bergame ni basses, ni sopranes, ni contraltes, ni barytons, le pays ne produit que des ténors. Je ne citerai que les virtuoses les plus connus, les ténors bergamasques placés en première ligne qui brillaient sur l'horizon musical vers la fin du siècle dernier, et ceux dont les talens font encore l'ornement de la scène lyrique.

Les trois frères Bianchi, Davide père, Davide fils, Viganoni, dont Rubini rappelle l'admirable pureté de style et la hardiesse d'exécution; Nozzari, Donzelli, Bordogni, Marchetti, Trezzini, Bonetti, Pasini; Cantu, qui a quitté la carrière dramatique pour consacrer sa voix superbe au service des églises; Bolognesi, grand ténor, mais grand buveur, qui a fait les délices de l'Italie et de la Sicile, et s'est donné la mort après avoir perdu sa voix. A force d'arroser son gosier avec la purée septembrale et les liqueurs spiritueuses, à force de le rafraîchir, il l'a brûlé. Le malheureux virtuose n'a pu se résoudre à rentrer dans la société parlante; vivre sans chanter, mieux vaut mourir; et son fusil de chasse, qu'il avait garni d'une pédale, lui a servi pour accomplir cet acte de désespoir.

A Bergame, quand il s'agit de ténors, on procède rarement par unités. Vous ne connaissez qu'un Rubini, je vais vous en révéler trois : Geremia, chanteur fort

habile, ayant une voix charmante; il a quitté le théâtre dont il ne pouvait supporter les fatigues; Giacomo, premier ténor de la chapelle du roi de Saxe et chanteur dramatique très remarquable; enfin Gian-Battista, le plus jeune et celui dont le nom a fait une si grande explosion dans l'empire de l'harmonie. Quatre sœurs, dont une est morte, complétaient cette famille; une belle voix de ténor fut départie à chacun des trois frères; les sœurs n'ont jamais pu articuler une gamme. Cette bizarrerie de la nature n'a rien de surprenant dans le pays bergamasque où l'espèce humaine est comme celle des oiseaux; les mâles seuls ont le don du chant; les femmes doivent se borner au ramage parlé dans lequel elles savent prendre leur revanche.

Notre Rubini (Gian-Battista) est né le 7 avril 1795, à Romano, petite ville de la province de Bergame; *Gian-Battista* Rubini, Catarina Bergamo, tels sont les noms de ses père et mère. Professeur de musique à Romano, jouant la partie de cor au théâtre, le père de Rubini joignait à cette industrie l'entreprise des fêtes et des cérémonies musicales des églises et des chapelles de la contrée. Il avait une troupe chantante et sonnante qu'il conduisait partout où l'on réclamait sa présence. Il y portait son répertoire de messes, de vêpres, de motets, de litanies, qu'il tenait à la disposition des chapitres et des couvens. Ses musiciens, exercés déjà par de nombreuses répétitions, arrivaient à l'heure marquée, et pourvu qu'on leur préparât des pupitres et un déjeuner confortable, on était sûr de fêter le saint jour avec toute la pompe musicale nécessaire et proportionnée aux localités comme aux encouragemens promis. Rubini père figurait dans ces solennités comme entrepreneur et comme corniste; il tirait d'un sac deux moutures; il fit mieux ensuite en enrôlant ses trois fils dans sa compagnie de musiciens. A huit ans, Gian-Battista, notre Rubini, avait déjà conquis les suffrages et croqué les bombons d'une communauté de nones en exécutant les solos d'un *Salve regina*, qu'il chanta, monté sur un tabouret, afin que sa voix partît d'un point plus élevé que le manche des violons. Intelligent, laborieux, infatigable, véritable musicien de province, car c'est là que l'on rencontre des talens universels en musique, propres à tout, bien qu'ils ne puissent briller dans aucune partie, le père de Rubini fit d'abord chanter ses trois fils; mais comme leurs voix n'étaient pas toujours nécessaires, sa prévoyante sollicitude mit les jeunes virtuoses en état de figurer aussi dans l'orchestre. Quand le chœur était complet sans leur participation, Gian-Battista et Giacomo jouaient du violon, et Geremia touchait l'orgue. L'entrepreneur des vêpres assurait ainsi l'emploi de son quatuor; il faisait face aux chances diverses du sort et savait combiner sa troupe de manière à ce que les recettes ne faiblissent jamais. Bon musicien et bon père, il a droit à nos éloges, à toute notre reconnaissance. Trouverait-on beaucoup d'illustres virtuoses qui aient rendu autant de services à l'art musical?

Figurez-vous cette caravane de troubadours partant de Romano avec armes et bagages, ayant en bandoulière violes et violons, cors et bassons, violoncelles et clarinettes. Voyez d'ici la contrebasse attachée sur le bât d'un âne et rendant un son étouffé, un certain grognement sourd à chaque pas du paisible animal. Voyez le général en chef avec ses poches pleines de partitions, Pergolèse et Cimarosa, Zingarelli et Mayer pliés en rouleaux, et mettant la tête à la fenêtre pour voir si quelque ondée ne menace pas leurs trop fragiles pages; car la troupe voyageait toujours à pied, parcourait les plaines, gravissait les montagnes, et s'aventurait même dans les vallons escarpés, dans les défilés périlleux. Cette manière de parcourir l'espace ne manque pas d'agrémens; le bruit de la voiture n'empêche point les pèlerins de deviser sur leurs affaires ou de discuter sur une question d'art; on ne court pas le risque de se casser le cou en versant par l'imprudence d'un postillon; on déjeune de meilleur appétit en arrivant, et l'on peut se permettre une bouteille de plus avec l'argent que l'on eût remis au voiturier.

Or il advient, un jour que la bande joyeuse cheminait sans penser à mal, descendant à la file par un rapide sentier, dans le *valle Brambana*, qu'un homme sort de derrière les rochers, se campe sur une position élevée, et de là, baissant son espingole, comme un chef d'orchestre abaisse le bâton de mesure, arrête symphonistes et chanteurs, et leur fait faire un point d'orgue au milieu de la route. Vous frémissez peut-être à mon récit; vous pensez qu'il s'agit d'un voleur, d'un brigand à figure effrayante et sinistre, aux vêtemens sales et déchirés, dont les paroles et le geste également terribles et menaçans mettaient nos voyageurs dans la cruelle alternative de vider leurs poches ou de recevoir une grêle de balles. Point du tout, l'homme à l'espingole était un fashionable vêtu d'un superbe costume de velours noir brodé en or, taillé sur le patron de l'habit de Figaro; sa taille élevée, ses formes athlétiques se déployaient avec grace; un chapeau chargé de rubans ombrageait sa noble figure. Ce fashionable portant dague, poignard et pistolets à sa ceinture, était un philautrope, un redresseur de torts, rendant la justice à main armée, comme le faisaient jadis Thésée et Pirithoüs, et plus tard Lau-

celot-du-Lac et Ogier-le-Danois, que les poètes ont immortalisés.

C'était le *carbonaro* Paccini, valeureux champion de la liberté et de l'égalité, dont il professait et propageait les principes au péril de sa vie. — « Va, disait-il au seigneur châtelain, va faire une visite au vieux Gennaro dans sa cabane, et porte-lui cent écus dont il a besoin pour te payer demain ce qu'il te doit encore sur le prix de sa ferme. — Marquis, tu vas envoyer ce soir même dix sacs de blé, deux feuillettes de vin, un mouton, deux jambons à la pauvre famille d'Antonio, qui depuis vingt-quatre heures n'a rien à manger. — Ghitta, la plus belle fille de la vallée, aux yeux bleus, aux longs cheveux noirs, au tein basané, se marie jeudi. Prince, elle est ta vassale, je me sers de ce mot pour te faire connaître tes devoirs, tu te charges de la dot que je fixe à 200 ducats, et des frais de noces. Tu seras le parrain de son premier enfant, si cela te plaît, c'est le seul droit du seigneur que je veuille bien te permettre. Obéis sur-le-champ, ou bien cette nuit je brûle ton château, je dévaste tes fermes, je te lave la tête avec du plomb et te coupe menu comme chair à pâté s'il te prend la fantaisie de sortir de ton noble manoir ou de mettre la tête à la fenêtre. » Ces ordres, lancés du haut d'un rocher avec une voix formidable, ou transmis par écrit, étaient exécutés avec une merveilleuse exactitude.

Paccini, que l'on poursuivait comme un brigand, ne volait pas; il n'a versé le sang qu'une seule fois pour frapper de mort un de ses compagnons, un traître qui s'était enrôlé parmi les sbires. Respecté, aimé, servi par tous les paysans de la vallée, Paccini trouvait un asile dans l'habitation du pauvre dont il soulageait la misère en faisant réparer les injustices du sort. Tel était le héros philosophe que le hasard avait conduit à la rencontre des musiciens voyageurs. Ils s'arrêtèrent respectueusement devant le tromblon, et le père Rubini, chef de la cohorte chantante, avança à l'ordre pour connaître les intentions de ce redoutable mais généreux adversaire. — « Seigneur, notre bagage vous a fait deviner, sans doute, quelle est notre profession, l'état de nos finances et même l'objet de notre promenade champêtre. — Je sais tout, et je vous attendais. — Vous nous attendiez ? — Oui, mais ne vous effrayez pas; j'aime beaucoup la musique, et je me fais honneur de protéger les musiciens. Ma tête est mise à prix; je mourrai quelque jour comme un chien, au coin d'un bois, sur un chemin, tombant sous la balle d'un traître, sans secours religieux, et mon cadavre sera profané. Non, il ne sera pas dit que Paccini soit mort sans prières, et que son ame n'ait été un instant consolée par les chants de l'église et vos harmonieux accords. Vous allez à Vilminore, j'y serai à l'heure de la messe, et vous chanterez pour moi, corps présent, *de profundis et libera*. — *Promto a suoi commandi*, soit fait ainsi qu'il est requis, » dit Rubini le père en s'inclinant respectueusement, et la caravane défila devant le fier *carbonaro*.

Il tint parole. A peine les musiciens avaient-ils pris leur place dans le chœur que Paccini parut et resta sur la porte de la chapelle, son tromblon sous le bras et la main sur sa dague; il écouta son chant de mort avec la force d'ame d'un héros, la résignation d'un chrétien, et ne quitta son poste qu'après le *credo* de la messe solennelle qui le suivit. La musique finie, il songea à faire retraite, et ne s'éloigna qu'après avoir remercié d'un geste protecteur et par de légères inclinaisons de tête sa troupe de musiciens, comme un souverain qui daigne faire connaître qu'il est content des virtuoses de sa chapelle. Paccini avait un compagnon qui ne le quittait jamais; ils veillaient sans cesse à leur propre sûreté, faisant sentinelle et dormant chacun à leur tour. Ce compagnon avait beau jeu pour obtenir les 10,000 ducats, prix de la tête de Paccini; il le fusilla pendant qu'il dormait.

Rubini père avait tant d'affection pour ses enfans, il était si ambitieux pour leur avenir, qu'il se défiait de ses talens et voulut confier Gian-Battista aux soins de don Santo, prêtre, organiste d'Adro dans la province de Brescia. Don Santo savait la composition avec quelques connaissances de l'art du chant; il fit travailler pendant un an son jeune pensionnaire et le renvoya ensuite à son père en lui écrivant qu'il jugeait cet élève tout-à-fait incapable de réussir dans le chant, et qu'il fallait nécessairement lui choisir une autre carrière. Rubini le père se moqua de l'horoscope malencontreux, donna de nouveau des leçons à Gian-Battista, et quand il eut obtenu des résultats qui pouvaient démentir les prédictions de don Santo, il invita cet organiste à une messe où le jeune virtuose chanta le *Qui tollis* d'une manière ravissante; comme père et comme professeur, Rubini goûta les douceurs d'un double triomphe.

A l'âge de douze ans, Gian-Battista fit son début sur le théâtre de Romano par un rôle de femme. Cette *prima donna* d'une singulière espèce, vêtue avec les habits du rôle qu'elle jouait, figura ensuite à la porte du théâtre, assise entre deux flambeaux et devant un bassin, où les amateurs déposaient leur offrande pour sa représentation à bénéfice; elle fut satisfaite des éloges et de la recette. Après ce premier succès, il alla à Bergame, avec un engagement pour jouer du violon à l'orchestre pendant les entre-actes de la comédie, et chan-

ter dans les chœurs pendant la saison de l'opéra. Une pièce nouvelle était à l'étude, mais dans cette comédie il fallait que l'on chantât une cavatine. L'entrepreneur était dans un grand embarras; on cherchait quelqu'un pour exécuter ce morceau de chant, l'avertisseur parle de Rubini; on l'appelle, on lui offre cinq francs de récompense; il les accepte avec plaisir, chante la cavatine, et fait fureur. Cet air était de Lamberti; Rubini l'a conservé comme un monument, et le chante encore quelquefois par reconnaissance. La voix du jeune virtuose sonna victorieusement dans la salle de Bergame, qui est plus grande encore que celle de notre Académie royale de musique; et pourtant l'entrepreneur des théâtres de Milan, venant recruter des choristes à Bergame, où ils sont très renommés, entendit Rubini et le refusa comme n'ayant pas assez de voix. On formait une troupe pour Palazzuolo : on avait engagé Marchetti pour l'emploi de premier ténor, Rubini fut chargé de la seconde partie; il avait alors dix-sept ans; l'entrepreneur le jugea digne de la première.

Le voilà sorti des chœurs et lancé dans la carrière dramatique d'une manière plus convenable pour son talent. Il se rend à Fossano en Piémont, avec une troupe ambulante qui s'était organisée en société, n'ayant pas de directeur qui voulût se charger d'une aussi périlleuse entreprise. Ils représentent à Fossano *I Due Priggionnieri*, de Pucitta; *Don Papirio*, de Guglielmi, *Il venditor d'Aceto*, de Mayer. Le public accueillit ces nouveaux acteurs avec une extrême bienveillance, mais sa curiosité fut trop tôt satisfaite. Après les premières représentations, la salle était à peu près déserte. L'emploi de caissier devenait inutile, on n'avait presque rien à partager. Il fallait vivre pourtant, et l'aubergiste inquiet parlait déjà de suspendre ses distributions quotidiennes. Chacun rêvait de son côté pour trouver un remède à de si grands maux; on s'assemblait ensuite, et les projets étaient examinés et toujours rejetés. Enfin, à force de chercher, à force d'invoquer les divinités protectrices des chanteurs et des comédiens, une idée brillante, lumineuse, vint à scintiller et frappa l'imagination du *buffo napoletano* Ascolesi. « Je l'ai trouvé, s'écria-t-il comme Archimède; *il caso è serio, ma credete si farà.* L'opéra ne réussit plus dans la ville de Fossano, le ballet doit y faire fureur, pendant quelques jours du moins, et ses recettes assureront notre avenir ou du moins protégeront notre retraite. *Un ballo, amici miei! un ballo!* » L'assemblée partit d'un grand éclat de rire, et l'on se sépara plus triste encore après cette burlesque découverte.

Le lendemain Rubini dans son lit rêvait aux menaces de l'aubergiste et n'avait pas d'espoir de déjeuner, situation très désagréable pour un chanteur et même pour un philosophe. On frappe à sa porte, c'est l'avertisseur qui lui apporte son billet de convocation pour la répétition du *Molinaro*, ballet improvisé par le bouffon Ascolesi. La nuit porte conseil; les fortes têtes de la société avaient eu le temps de réfléchir sur la mise en scène de cette composition chorégraphique. Ascolesi, par son éloquence, triomphait de tous les obstacles, persuadait les plus incrédules; il sautait de joie et dansait de plaisir en attendant Rubini qu'il avait chargé du rôle de premier amoureux et de premier danseur, en sa qualité de premier ténor. Rubini fait comme les autres; obéissant aux lois suprêmes de la nécessité, il se résigne. On répète, on ajuste les décors et les accessoires; on prépare les effets; on dispose les groupes; on affiche, et le soir même le ballet est livré au public. Rubini l'amoureux entre en scène, tenant une échelle; après plusieurs lazzis exécutés avec plus ou moins de bonheur, en ayant recours au pas de bourrée; après avoir chassé et déchassé à droite et à gauche du théâtre, il pose son échelle contre la fenêtre de sa belle et chante joliment une jolie cavatine. On l'applaudit avec transport; jusque là tout va bien. Rubini s'introduit dans la maison en grimpant à son échelle. Arrive Ascolesi grotesquement vêtu, représentant un rival ridicule; il danse un pas avec le second ténor habillé en bergère galante. L'assemblée accepte d'abord cette bouffonnerie; les deux concertans reçoivent pourtant une petite bordée de sifflets à leur sortie. Ascolesi feignait de n'avoir pas entendu ce bruit de mauvais augure; il s'applaudissait lui-même et se dédommageait ainsi de l'humeur inquiète du parterre. Rubini s'élance de nouveau sur la scène; le *prima donna*, jouant l'amoureuse, le suit en voltigeant de son mieux; elle veut saisir un papillon que son amant lui montre au bout d'un bâton. Lazzis naïfs, jeu mimique enfantin, passes gracieuses, passes agiles, rien n'est oublié; voilà nos deux chanteurs jouant des bras, des jambes et de la prunelle, comme Belzébut quand il présente la rose à Miranda; c'était une esquisse de notre *Tentation*, ballet formidable, dont quelques scènes ont été dessinées pour le théâtre de Fossano. Il paraît que ce jeu de *la farfalla*, du papillon suspendu à un fil, ces folâtreries villageoises exécutées assez gauchement par de bons chanteurs, ne furent pas du goût de l'assemblée. La tempête éclata d'une manière terrible; à travers le bruit des sifflets on entendait des mots sonores poussés avec une effroyable énergie : *Birboni! Furfante birbanti!!!* On déracinait les banquettes pour les jeter sur le théâtre. Toute la troupe dansante se sauva; les

uns montèrent dans les combles, les autres descendirent dans le troisième dessous, à fond de cale, après avoir fermé les écoutilles. C'est là que Rubini trouva le compositeur Ascolesi et Ferrari, chef de la société, accroupis à terre comme deux gnomes, faisant l'inventaire de la caisse à la lueur d'une lanterne sourde. Belle recette, admirable coup de filet, salle comble; les habitans de Fossano, ravis d'être invités à pareille fête, s'étaient rendus en foule au spectacle. Ascolesi, dont les sifflets, les projectiles de toute espèce ne pouvaient point abattre le courage, triomphait encore en comptant les écus; il se souciait fort peu du tapage, de la foudre et du feu roulant qui grondaient sur sa tête. «Que vous ai-je promis, disait-il, une recette? La voilà, belle, bonne, grasse, telle que mon imagination se l'était figurée; elle est *in loco tuto;* les ennemis ne saisiront pas la caisse du régiment; qu'ils s'amusent là-haut avec les banquettes; qu'ils imitent Jupiter tonnant, je me ris de leurs fureurs; *Vengan danari*, je les accepterai toujours à cette condition.»

Le calme succède aux tempêtes,
La paix et le bonheur renaissent en ces lieux.

J'emprunte ces vers au livret d'*Œdipe à Colone*, j'aurais pu les prendre autre part. Cet apophtegme a été tourné et retourné de mille manières par les rimeurs de tous les pays. Le mouvement perpétuel n'existe pas dans la nature, et le plus intrépide coureur de postes est obligé de se reposer pour boire un verre de vin de Madère, y tremper un biscuit, et reprendre ensuite le fil de son discours, s'il en a le courage et s'il reste de l'huile à la lampe. Quand il n'y eut plus de banquettes à briser et de comédiens à poursuivre, les habitans de Fossano, un peu désorientés par l'obscurité dans laquelle on les avait laissés en faisant monter le lustre et descendre la rampe, se retirèrent à tâtons, et bientôt le silence le plus complet succéda aux fureurs de la guerre, aux sifflemens de l'orage. Les danseurs, guidés par l'astre mystérieux et discret que le bouffe Ascolesi portait à la main, sortaient peu à peu de leur retraite. On fit l'appel, et tant morts que blessés tout le monde se portait bien. Comme Leporello, chacun dit à son voisin: *Ecco il tempo di partir.* On ouvre une lucarne pour s'assurer si la retraite ne présente pas de nouveaux dangers. O surprise! ô douleur! Les enragés de Fossaniens cernent le théâtre: autant d'hommes que de pavés; ils sont sur la place et dans les rues; on distribue des bâtons à ceux qui n'en ont pas, et le mot d'ordre qui circule dans les rangs n'est pas dit avec assez de réserve pour que les infortunés danseurs n'entendent qu'il s'agit de leur casser bras et jambes, de les assommer sans pitié, pour qu'il ne leur prenne plus la fantaisie de baladiner à l'avenir.

Dans cette position périlleuse, Ascolesi ne s'alarmait pas: on le consulte pour savoir s'il faut donner tête baissée afin de se faire jour à travers les rangs ennemis. «Non, mes braves, non, ne faisons pas cette folie. La force d'inertie est la seule que nous devons opposer à leurs emportemens; les portes sont fermées, ils ne les briseront pas, ils ne voudront pas incendier leur théâtre pour avoir le plaisir de brûler des danseurs dont le talent n'égale point la bonne volonté. Je ne sache pas que l'on ait jamais allumé des bûchers et jeté dans les flammes un *ballerino* pour le punir de sa maladresse. *Io mi pongo ad aspettar*, me voilà cloué sur les marches de cet escalier; faites comme moi, voyons s'ils auront plus de patience que nous.» En effet le drôle de corps, le loustic devina juste; deux heures après les entours de la salle étaient évacués. On attendit quelque temps pour avoir plus de sécurité. Après ce délai, utile précaution, ils délogent tous à pas de loup. Le bruit de leurs bottes ne pouvait les trahir; ils avaient encore aux pieds leurs chaussons de danse, qu'un ruban de soie laçait élégamment autour de la jambe. Dans le désordre affreux qui suivit la représentation, aucun d'eux ne songea à reprendre ses habits de ville. C'est en costume galant de berger, de bergère, qu'ils se sauvaient à travers les champs. Ils auraient été sans doute fort incommodés par la rosée en traversant les prairies, les jardins, *pria che spunti in ciel l'aurora;* mais comme ils furent accueillis bientôt par une pluie battante, ils n'eurent pas à redouter l'inconvénient de n'avoir que les pieds mouillés. On pense bien que, dans une retraite si précipitée et que tant de dangers accompagnaient, il ne vint à personne l'idée d'aller éveiller l'aubergiste pour régler avec lui et verser en ses mains une partie de la recette. Le précieux total arriva à Saluzzo avec la troupe fugitive.

CASTIL-BLAZE.

Extrait de la Revue de Paris.

(*La suite au numéro prochain.*)

Nécrologie.

CHENARD.

Le doyen des acteurs de l'Opéra-Comique, *Chenard* a peu survécu à son camarade Huet; à l'âge de soixante-quatorze ans il vient de descendre dans la tombe, bien que sa vigoureuse constitution semblât lui promettre une existence plus prolongée.

Fils d'un menuisier d'Auxerre, Chenard (Simon) naquit dans cette ville le 20 mars 1758. Il y fit de bonnes études dans la musique à l'église cathédrale, et devint un lecteur habile. Doué d'une voix de basse sonore, il voulut en faire usage, et le goût de la comédie lui fit embrasser la carrière du théâtre. Après avoir chanté avec succès l'opéra-comique dans plusieurs villes de province et en dernier lieu à Bruxelles, il vint à Paris au mois de mars 1782, et s'y fit entendre au concert spirituel, dans un motet de Candeille et dans un oratorio de Rigel. Une circonstance imprévue mit son talent en évidence. Chéron devait chanter le *Stabat* d'Haydn; son nom était sur le programme; une indisposition subite ne lui ayant pas permis de se rendre au concert, on pria Chenard de le remplacer, et celui-ci s'acquitta si bien à première vue de cette tâche difficile qu'il obtint les applaudissemens de tout l'auditoire. Le lendemain il reçut un ordre de début pour l'Opéra; ce début eut lieu au mois d'avril de la même année par le rôle de *Julien* dans *Colinette à la cour*, et successivement Chenard joua ceux d'*Oreste* dans *Iphigénie en Tauride* et de *Roland*, opéras de Piccinni.

Malgré le succès qu'il obtint dans ses débuts, il avait peu de penchant pour le grand opéra, et désirait entrer à l'Opéra-Comique. Au mois de juin 1783, il demanda son désistement à l'Opéra, et l'obtint moyennant un dédit de cent louis. Le 27 il joua encore dans *Péronne sauvée*, et le lendemain 28 il débuta aux Italiens par le rôle de *Jacques* dans les *Trois Fermiers*, où il fut bien accueilli. Ses autres débuts eurent lieu dans la *Fausse Magie*, *la Colonie*, *Rose et Colas*, *le Déserteur*, *Tom Jones*, *les Deux Avares*, etc. Avant qu'ils fussent terminés, Chenard reçut son brevet de sociétaire à *quart de part*. Depuis ce temps jusqu'au mois d'avril 1822, époque de sa retraite, cet acteur infatigable a rempli presque seul l'emploi des basses-tailles à l'Opéra-Comique, et le nombre de rôles qu'il a créé est prodigieux. Entré comme basse récitante à la chapelle de Napoléon, il a été conservé lors de la formation de la chapelle du roi, où il a rempli les mêmes fonctions jusqu'en 1826.

Chenard jouait fort bien du violoncelle; il avait pris des leçons de Duport pendant quatre ans. On se rappelle encore les applaudissemens qu'il reçut du public lorsqu'il joua de cet instrument dans l'opéra intitulé *le Concert interrompu*.

Retiré à la campagne près de Corbeil depuis le mois de mai 1826, il y vécut heureux jusqu'au moment où, par suite de la révolution de juillet 1830, les pensions des anciens sociétaires de l'Opéra-Comique ne furent plus exactement payées; alors des inquiétudes sur ses derniers jours tourmentèrent le vieillard et hâtèrent sa fin. Il est mort à Paris vers le milieu du mois de novembre dernier.

Nouvelles de Paris.

DISTRIBUTION DES PRIX DU CONSERVATOIRE.

Le Conservatoire de musique de Paris est l'école de ce genre qui est considérée comme la première de l'Europe; les professeurs jouissent tous de réputations acquises à juste titre; les élèves se distinguent en général par leurs talens lorsque leur éducation est terminée; ils ne sortent de leurs classes que pour aller faire partie des bons orchestres de la capitale, peupler nos théâtres ou porter dans les provinces des idées de perfectionnement qu'ils ont puisées dans l'école. Plusieurs même vont à l'étranger et y soutiennent par leurs succès la gloire des Français dans la musique. Enfin les concerts du Conservatoire offrent dans leur ensemble les beaux résultats de l'existence de ce bel établissement pendant quarante ans. D'où vient donc qu'avec tant d'élémens de succès le concert de la distribution des prix est presque toujours au-dessous du médiocre, et que les mêmes élèves qui ont brillé dans les concours viennent y porter échec à leurs premiers succès? N'en doutons pas, ce mal a sa source dans une mauvaise administration et dans l'incurie de ceux qui, par leur position, sont chargés du soin de mettre en évidence la prospérité de l'école et l'habileté des lauréats.

Je ne ferai point ici de critique personnelle, parce que je sais que les jeunes artistes qui se sont fait entendre dans le concert de dimanche dernier ont réellement du talent et qu'ils ont mérité les distinctions qui leur ont été accordées; mais je déplorerai avec le public la mauvaise organisation du concert, le choix malencontreux des morceaux, et la négligence qui a été portée dans les répétitions. Et d'abord je ferai remarquer le mauvais choix de l'époque de la distribution des prix et du concert qui en est la suite. Dans tous les colléges, dans toutes les institutions, la distribution des prix se fait immédiatement après les concours; les élèves sont encore dans toute la ferveur de leurs succès; leurs exercices les ont mis en haleine; ils sont enfin animés de ce feu secret qui fait les hommes distingués. Pourquoi n'en est-il pas de même au Conservatoire? Pourquoi laisse-t-on pendant quatre ou cinq mois l'enthousiasme se calmer et l'indifférence succéder à l'ardeur des travaux? On ne peut en douter; ce choix de l'époque est pour beaucoup dans la froideur

qu'on remarque chaque année à la distribution des prix.

Cette cérémonie a été retardée cette année deux ou trois fois pour prendre le moment le plus commode à l'autorité supérieure qui régit le Conservatoire; mais ce moment était précisément celui où l'élève qui s'est le plus distingué au concours du chant était retenu au lit par une indisposition; il était important de le faire entendre comme le meilleur produit vocal de l'année. N'aurait-on pu retarder aussi de quelques jours le concert en sa faveur? Le directeur, qui doit juger de ce qui est le plus favorable aux talens des élèves, aurait dû s'entendre avec les professeurs pour le choix des morceaux qu'on devait exécuter, et ce choix a été fait de travers, de telle sorte que le thème d'un air varié de Mayseder, exécuté par l'un des premiers prix de violon, a été précisément le même qu'on a entendu ensuite dans une fantaisie pour deux flûtes.

Il y aurait mille observations à faire sur tout le reste de cette fâcheuse séance; mais je m'abstiens, parce que je suis convaincu que mes paroles seraient perdues et qu'il en sera de l'avenir comme du présent et du passé.

Fétis.

— La première représentation de la reprise de *Mosè* aura lieu ce soir au Théâtre-Italien. On y entendra Mmes Boccabadati, Tadolini, et MM. Rubini, Tamburini et Santini. L'administration a fait de la dépense pour les costumes et les décorations de cette pièce.

— Le concert de M. Huerta est fixé définitivement au 14 de ce mois; il aura lieu dans la salle Taitbout. On y entendra quelques-uns des artistes les plus distingués de la capitale. On se procure des billets chez M. Pacini, boulevart des Italiens, n° 11, et chez les principaux marchands de musique.

— Les amateurs et les artistes apprendront avec une vive satisfaction que M. Baillot donnera deux séances de quatuors et de quintettes les samedis 15 et 22 décembre 1832, dans les salons de M. Duport, facteur de pianos, rue Neuve-des-Petits-Champs, n° 83.

On se procure des billets à l'adresse ci-dessus, au magasin de musique de Pleyel, à celui de M. Frey, place des Victoires, et chez M. Gand, luthier, rue Croix-des-Petits-Champs, n° 24.

— Le *Concert historique* de M. Fétis sur *la musique du seizième siècle* est décidément fixé au dimanche 16 décembre. Il aura lieu à deux heures dans la salle du Conservatoire, rue Bergère.

On se fait inscrire pour des loges et l'on se procure des billets au bureau de la *Revue musicale*, rue Saint-Lazare, n° 31.

Nouvelles étrangères.

Trieste. Le 15 novembre dernier, un opéra nouveau qui a pour titre *Jacopo di Valenza* a été représenté sur le théâtre de cette ville avec le plus brillant succès. La musique de cet ouvrage est d'un jeune compositeur nommé *Manna.* S'il en faut croire les journaux italiens, l'ouverture est *bellissima*, un trio qui vient ensuite est *di ottima fattura*, *bella* est la cavatine chantée par Mme Sedlacek, *da sbalordire* un chœur suivant, et le reste à l'avenant. Il ne faut pas prendre à la lettre ce style de convention qui est moins significatif en Italie qu'il ne le serait en France. Au reste, l'avenir nous fera connaître si l'ouvrage du maestro Manna mérite tous ces éloges.

Naples. La première représentation de l'opéra nouveau de Donizetti *Sancia di Castiglia* a été accueillie avec enthousiasme au théâtre Saint-Charles. Cet ouvrage a été fort bien exécuté par Mme Ronzi-Debegnis, Lablache et Baladone. Le compositeur et les chanteurs ont été rappelés plusieurs fois sur la scène. Nous donnerons quelques détails sur cet opéra dans un numéro prochain.

La nouvelle troupe du théâtre d'Apollon aura pour premiers sujets la Galzerani, Mme Raimbaux et Campagnoli.

Rome. L'*Ajo nell' imbarazzo* n'a point réussi au théâtre *Valle.* Il paraît que l'exécution a été au-dessous du médiocre. On y avait introduit plusieurs morceaux de diverses partitions qui ont produit un mauvais effet.

L'*Esule di Roma*, autre ouvrage du même compositeur (Donizetti), a eu un meilleur succès. Mme Del Serre et le ténor Winter y ont été applaudis.

Au carnaval prochain, les principaux chanteurs seront la Orlandi, Ronconi, Salvi et Lauretti. Donizetti écrit pour cette saison un opéra nouveau qui aura pour titre *Il Furioso.*

Milan. Un jeune compositeur, nommé *Francesco Schira*, vient de faire son début dans la carrière dramatique par la composition d'un opéra *semi-seria* qui a été représenté au théâtre de *la Scala.* Cet ouvrage a pour titre *Elena e Malvina*; le libretto est ancien, et malheureusement il paraît que la musique n'est pas trop nouvelle dans l'acception favorable du mot. De là vient sans doute le peu de succès qu'elle a obtenu et l'accueil plus que froid qui lui a été fait par le public.

— Il vient de paraître dans cette ville un almanach musical intitulé *Curiosità storiche della Musica, almanacco per l'anno* 1833. *Milano, presso Paolo Ripamonti Carcano.* On attribue les notices historiques de ce petit ouvrage à l'auteur *del Castello di Trezzo;* mais il paraît qu'elles ne sont que des traductions tirées du livre inti-

tulé *Curiosités historiques de la musique*, publié à Paris en 1830 par M. Fétis.

— Le célèbre compositeur Pierre Generali est mort dans les derniers jours de novembre à Novarre, en Piémont, où il était maître de chapelle depuis 1826. Le nom véritable de ce musicien distingué est peu connu et quelques biographes ont été induits en erreur lorsqu'ils ont dit qu'il était de Rome; le fait est qu'il se nommait *Pietro Mercandetti*, et qu'il était né en 1787 à Masserano, près de Verceil, dans le Piémont. Ayant suivi son père à Rome dans sa jeunesse, il y apprit la musique sous la direction d'un vieux chanteur de la chapelle Sixtine. Doué de dispositions heureuses, il fit de rapides progrès et ne tarda point à se faire une réputation brillante. Ses succès auraient été plus grands encore si, moins abandonné à la fougue de ses passions, il eût mieux réglé sa vie. On trouvera au premier volume de la *Revue Musicale* (pag. 65) la liste à peu près complète des ouvrages qu'il a écrits pour le théâtre. Dans les dernières années de sa carrière dramatique, il vit plusieurs ouvrages de sa composition mal accueillis du public, et cela le dégoûta du théâtre. Sa position était précaire; il sentit la nécessité de s'assurer une retraite pour sa vieillesse, et il retourna dans son pays natal où il obtint la place de maître de chapelle à Novarre. On ne connaît à Paris de Generali que l'*Adelina*, dont l'exécution fut fort mauvaise.

— Un nouveau prodige musical vient de se manifester en Hongrie. Joseph Nigy, pianiste âgé de 9 ans, né à Temeswar, s'est fait entendre dernièrement au théâtre de Pesth, et y a excité l'admiration non-seulement du public, mais des artistes qui ont reconnu en lui autant de génie pour la musique que d'habileté dans le mécanisme de son instrument.

Bulletin d'Annonces.

Ch. Chaulieu. Études spéciales pour le piano. Les trois parties se vendent maintenant séparément. — Chaque, prix net, 6 fr.

Les trois parties réunies. — 10 fr.

— Caprice fantastique. — 2 fr.

— Contredanses variées. *Les Françaises*. — 2 fr. 50.

Id. *id.* *Les Fantastiques*. — 2 fr. 50.

— *Catéchisme musical*, 1er degré. — 2 fr. 50.

— Rondeau gracieux. — 2 fr.

— *Récréations musicales*, 25 morceaux d'une exécution facile et brillante. — 12 fr.

Chez H. Lemoine, rue de l'Échelle-Saint-Honoré.

Trois bagatelles composées pour le piano par François Hünten. Op. 52; n° 1, grande marche; n° 2, barcarolle; n° 3, valse brillante. Les trois réunies. — 6 fr.

Grandes variations sur une cavatine favorite de *la Straniera*, composées pour le piano par François Hünten. Op. 53. — 6 fr.

Chez Frère, passage des Panoramas, 16.

La première heure de 1833, album contenant douze romances et nocturnes, mis en musique par Mme la duchesse de Saint-Leu (ex-reine de Hollande), Mme la duchesse d'Abrantès, Mlle Elisa Launer, MM. G. Meyerbeer, Albert Sowioski, Valentin Castelli, et ornés de jolis dessins lithographiés par MM. Arago, Ad. Menut, David et Robillard.

Indice des romances.

Minuit, ou la première heure de 1833, romance par M. le comte de Lagarde, musique de Mme la duchesse d'Abrantès.

L'émigrée au proscrit, romance de M. le comte de Lagarde, musique de Mme la duchesse de Saint-Leu.

La dernière rose de l'été, romance imitée de Thomas Moor par M. le comte de Lagarde, musique de Mme la duchesse d'Abrantès.

M'oublieras-tu, romance de M. le comte de Lagarde, musique de Mme la duchesse d'Abrantès.

La veille, romance de M. le comte de Lagarde, musique de Valentin Castelli.

Le charme est la fleur du bocage, nocturne à deux voix de M. Commerson, musique de Mlle Elisa Launer.

L'absence, romance de Mme Valmore, musique de G. Meyerbeer.

Les cloches du soir, romance de Mme Valmore, musique de Mlle Elisa Launer.

Jamais adieu, romance de Mme Valmore, musique de G. Meyerbeer.

Les complimens de bal, valse à deux voix de M. Boulay-Paty, musique de Mlle Elisa Launer.

La fille d'Otaïti, romance de Victor Hugo, musique d'Albert Sowioski.

Repose sur mon sein, romance de M. le comte de Lagarde, musique de Valentin Castelli.

Le prix de cet album sera de 12 fr. net avec accompagnement de piano, et de 8 fr. net avec accompagnement de guitare.

Chez Launer, boulevard Montmartre.

Kalkbrenner. Op. 107. Troisième concerto pour piano seul. — 10 f.
avec quatuor. — 15 fr.
avec orchestre. — 20 fr.

Vimeux. *Celui qu'il faut aimer*, romance pour piano. — 2 fr.
guitare. — 1 fr.

Les Bijoux, thèmes favoris de Rossini, Mercadante, Meyerbeer, etc., arrangés pour le violon seul. — 5 fr.

Chez Ign. Pleyel et comp., boulevard Montmartr

Del nostro eccelso impero, duetto cantato dalle signore Favelli e Pisaroni nell' opera *Il Moctar* del maestro Tadolini. — 6 fr.

Ia tatar pur non rammonta, cavatina cantata della signora Debegnis, nell' opera *Saneia di Castiglia* del maestro Donizetti. — 3 fr. 75.

Tu non Sai, duetto pour soprano et basse, du même opéra. — 5 fr.

La Cenerentola, pour piano seul. — 12 fr.

Chez Pacini, boulevard Italien, 11.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VI^me ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 46.

Condit. de l'Abonnem.			La **Revue musicale** paraît le **Samedi** de chaque semaine.	Division des matières:
3 mois.	6 mois.	un an.	On s'abonne au bureau de l'Agence générale de la musique et de la Revue musicale, rue Saint-Lazare, n° 31; M. Schlesinger, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.	Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.
8 fr.	15 fr.	30 fr.		
On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.			PARIS, SAMEDI 15 DÉCEMBRE 1832.	

Biographie.

NOTICE SUR RUBINI.

SUITE.

Mais comment arriva-t-elle à Saluzzo? c'est ce que je dois vous raconter. Si le calme succède aux tempêtes, comme le disent si souvent les rimeurs, après la pluie vient le beau temps. Notre troupe dansante, trempée comme des canards, vit avec satisfaction Phébus dissiper les nuages et darder ses rayons brûlans sur des épaules qui réclamaient sa bienfaisante chaleur. Elle fit halte au premier abri pour mettre un peu d'ordre dans les toilettes et se sécher au soleil: Ascolesi, qui savait parfaitement employer le temps, proposa de faire la répétition de l'Opéra qui serait joué à Saluzzo pour l'ouverture du théâtre. Il fallait commencer par un coup d'éclat. D'ailleurs, les études et les tribulations du ballet pouvaient avoir troublé la mémoire des virtuoses chantans; une répétition était donc nécessaire, et n'empêchait nullement l'astre du jour de pomper le liquide si libéralement répandu sur le corps des acteurs. On répète, on met en scène au milieu d'un champ. Le décor était charmant, et voilà nos virtuoses chantant l'opéra, n'ayant pour symphonie que le violon du chef d'orchestre. Bien leur prit de réciter leur drame lyrique sous la voute azurée. A peine avaient-ils attaqué la stretta du finale qu'un carrosse s'arrête à cent pas du lieu de la scène. Du haut de son siége, le voiturier était placé aux premières loges; il assiste au spectacle gratis, et donne à ses chevaux le temps de reprendre haleine. Les comédiens ont bientôt remarqué leur spectateur; aucun museau jeune ou vieux ne se montre à la portière, la voiture est vide, *che fortuna!* vite ils s'en emparent, montent dedans, derrière et sur l'impériale; enfin ils se logèrent quinze sur le véhicule dont les soupentes fléchissaient, il est vrai, mais qui les porta sans encombre à Saluzzo. Le chargement décrit par Scarron faisant son entrée à Beaugency n'avait certainement pas un aspect si comique: Mlles de l'Étoile, La Caverne et sa fille, les sieurs de la Rancune, Floridor et Léandre n'étaient pas en costume de baladins.

Les représentations lyriques données à Saluzzo n'offrant rien de bien remarquable, je conduirai Rubini et ses camarades à Vercelli. Ils y chantèrent tout l'été comme la cigale, d'une manière également satisfaisante pour le public et pour les acteurs, dont les affaires avaient pris une bonne tournure lorsqu'on ferma la salle pendant un mois pour la réparer. Un violoniste fort habile ayant nom Mudi était alors à Vercelli; Rubini lui propose de courir le pays en donnant des concerts, afin d'employer utilement le loisir que lui laisse la fermeture du théâtre. Les deux virtuoses font un appel de fonds pour les verser dans une bourse commune où l'on puisera pour les frais de route, où l'on versera les profits. Rubini possédait six louis, Mudi n'en avait que quatre. Munis de ce pécule, ils louent un cabriolet, et les voilà partis pour Alexandrie de la Paille. Arrivés en cette ville, ils se présentent au maire pour obtenir la permission de donner des concerts; il la refuse, attendu que la veille cette licence a été accordée à un autre violoniste, et qu'en pareille circonstance on ne doit pas favoriser la concurrence, *non bis in idem*. A Novi, c'est la comédie qui les empêche de se faire entendre. De longues discussions les arrêtent et n'ont d'autre résultat que de leur faire manger leur argent. A Valenza, nos deux troubadours ne trouvent ni rivaux ni théâtres, c'est à merveille; mais l'évêque est mort et nul divertissement ne peut être offert aux ouailles qui pleurent leur pasteur. Le son des cloches, le faux bourdon plaintif du *requiem*, doivent frapper

l'oreille des Valencais, qui sans doute auraient préféré les accords de la voix de Rubini et du violoniste Mudi. Désespérés par tous ces contre-temps et n'ayant plus qu'un écu dans leur bourse, ils renoncent à leur pélerinage musical, et tournent bride pour retourner à Vercelli. Ils passent par Trino; en entrant dans ce bourg leur équipage est arrêté par les nombreux troupeaux de porcs qui gisaient sur la place. C'était un jour de marché. Trino est le Poissy de la contrée ; c'est là que la gent marcassine est conduite pour arriver ensuite chez les marchands de saucissons. Au milieu de cet océan de cochons, ils aperçoivent un amateur de violoncelle qu'ils avaient connu à Vercelli, et lui content leur odyssée. Ce dilettante plein de zèle les retient pour donner un concert qu'il organise sur-le-champ. « Vous n'aurez pas de frais, leur dit-il, je vous prête mon salon; le soleil nous éclaire et vous épargnera la dépense des chandelles. Je jouerai la partie de basse, je vais avertir un corniste qui sera enchanté de vous offrir ses bons offices. » En effet, à midi précis le trompette du village annonce le programme du concert. Les marchands de cochons et les charcutiers accourent à l'appel, portent bravement leur pièce de dix sous pour entendre de belle musique bien exécutée, et la recette s'élève à 55 fr. Cette somme les ramène à Vercelli. Un air écrit pour Mlle Colbran avec solo de violon produisit un effet prodigieux. Rubini et Mudi se signalèrent également dans ce morceau concerté.

Ferrari chantait les rôles de basse à l'opéra de Vercelli. Sa femme, sa fille et son fils étaient aussi employés dans la troupe. Ce Ferrari possédait les partitions et les costumes nécessaires pour la mise en scène de tout le répertoire. Lorsque ce redoutable *basso* avait additionné tous ses prélèvemens sur la recette, fait sa part, celle de sa famille, et pris son droit pour la musique et les habits, il ne restait plus rien pour les autres. Tant de tribulations et si peu de profit dégoûtèrent Rubini de ce genre de vie. Il abandonna la troupe. Sa désertion la mit dans un grand embarras. On chercha vainement un ténor, et pour ne pas fermer le théâtre Mme Ferrari fut obligée de s'habiller en homme pour tenir cet emploi et chanter la partie de Rubini.

Notre virtuose vient à Milan, où le marquis Belcredi, correspondant des théâtres, et dont l'ingénieuse industrie savait réunir au besoin une agence d'une autre espèce à ses affaires dramatiques, lui proposa de l'engager pendant un *piccolo autunnino*, un très petit automne de *quatre mois*, pour Pavie, moyennant 11 écus par mois, 45 fr. Mais comment puis-je faire pour voyager? — Tu iras à pied, ce n'est pas loin. D'ailleurs la *prima donna* part en même temps que toi; son amant l'accompagne, il est vrai, mais tu pourrais prendre une place à côté du cocher ou bien sur le brancard. — Pour me loger? — L'entrepreneur te trouvera quelque chambre étroite, mais commode; à Pavie on est logé pour rien. — Pour me vêtir? — Tes habits sont presque neufs; avec du soin tu peux les conserver six mois encore, et l'automne à Pavie n'est que de quatre mois. — Et pour manger? — Les chanteurs doivent toujours se tenir le ventre libre et ne pas se charger l'estomac; cela gêne l'action des poumons. La soupe et le bouilli le matin, la salade le soir, tu te porteras à merveille. Et Rubini partit; il réussit et le bruit de ses succès retentit jusqu'à Milan. Le même Belcredi vient à Pavie, l'engage pour le carnaval suivant, celui de 1815, l'envoie à Brescia et lui donne 1,000 fr. pour la saison ; il le fait ensuite passer au théâtre *San Moisè* à Venise, pour le printemps, avec 2,000 fr. d'appointemens : augmentation qui doit être considérée comme plus du double de la somme précédente, attendu que les chanteurs ne sont jamais si bien payés que pendant le carnaval. Il chantait à Venise avec le *basso* Zamboni et Mme Marcolini, contralte. C'est pour cette cantatrice que Rossini avait écrit l'*Italiano in Algeri*.

Belcredi lui fait signer un engagement avec Barbaja, directeur des théâtres de Naples, pour six mois; 84 ducats par mois lui sont assurés (378 fr.). Il chante au théâtre de *I Fiorentini* avec Pellegrini. Le contrat portait qu'après le premier trimestre on pourrait renouveler l'engagement pour un an à raison de 100 ducats (495 fr.) par mois. Barbaja voulut renvoyer Rubini, quoiqu'il eût mérité la faveur du public. Celui-ci tenait à rester plus long-temps à Naples afin de mieux établir sa réputation. L'entrepreneur consentit à le garder en réduisant ses appointemens à 70 ducats, somme inférieure à celle du premier engagement, laquelle devait être augmentée d'après les clauses du contrat. Rubini songeait plutôt à son avenir de chanteur qu'à gagner 1,000 fr. de plus. Le séjour de Naples lui présentait de grandes espérances pour son avancement. Il s'y trouvait avec Nozzari qui lui donnait d'excellentes leçons. Il le voyait manœuvrer sur le théâtre, et ses exemples étaient tout aussi précieux. Rubini se soumit aux deux lois de Barbaja. Le virtuose, qui connaissait déjà le pouvoir de son talent, lui dit en acceptant : « Vous profitez des avantages que vous donne ma position, mais je vous rattraperai cela plus tard. »

En 1816, Fioravanti compose *Adelson e Salvini*. C'est le premier opéra que l'on ait écrit pour Rubini.

On remarqua dans cet ouvrage un duo chanté par ce ténor et Pellegrini. L'effet en était admirable. Le même maître écrivit *Comingio remito* en 1817. Le principal rôle fut confié à Rubini dont le succès fut tel que Barbaja se vit forcé d'ajouter un complément notable aux encouragemens qu'il lui offrait chaque mois. Notre virtuose se rend à Rome en 1818 avec Pellegrini; Nioravanti, devenu maître de chapelle de la basilique de Saint-Pierre, compose un opéra qui avait pour titre: *Enrico IV al passaggio della Marna*. Le musicien continuait d'écrire sa partition pendant que l'on apprenait les morceaux déjà terminés. Ce ne fut que la veille de la première représentation qu'il remit à Rubini la grande cavatine de son rôle de Henri IV; Rubini la lit, la donne au souffleur, et la chante le lendemain.

Un événement très remarquable dans les fastes de l'opéra de Rome, c'est la mise en scène de la *Gazza ladra*, que l'on joua pendant le carnaval de 1819. Rubini, Ambraggi, Pellegrini, Mlle Mombelli, figuraient dans ce chef-d'œuvre. Ambroggi représentait le podesta dont la partie avait été écrite pour lui; Pellegrini était chargé du rôle de Fernando. Succès d'enthousiasme, de fureur, de fanatisme; on faisait répéter tous les soirs le duo de la prison, *Forse un di Conoscerai*. Il ne faut pas s'étonner si Rubini et Mlle Mombetti exécutèrent si bien ce morceau capital à leur première rencontre sur le théâtre italien de Paris. Ils avaient préludé long-temps, ils étaient sûrs de leur victoire. Pendant tout le carnaval, les dames romaines portèrent dans les bals des poupées, des figurines représentant Giannetto et Ninetta en costume, les acteurs favoris de l'opéra à la mode. Benelli, que l'on avait envoyé en Italie pour former la troupe chantante du théâtre de Paris, voulut engager Rubini; mais Barbaja se garda bien de consentir à cet arrangement: la voix mélodieuse et touchante du ténor Raff guérit la princesse Belmonte d'une mélancolie affreuse qui l'avait conduite aux portes du tombeau. Pendant un mois, Raff lui fit entendre l'air *Solitario bosco ombraso*, pour lequel elle avait une affection particulière; et chaque fois la princesse versait un torrent de larmes. A force de pleurer, elle retrouva sa gaîté qu'un océan de fluide lacrymal tenait captive: la voix de Raff en ouvrit les cataractes. La princesse Pauline Borghèse eut recours au même remède; mais, hélas! son mal était incurable, et les accens de Rubini purent seulement en adoucir les cruelles atteintes. Pauline appelait souvent auprès d'elle son médecin chanteur; elle lui témoigna sa reconnaissance en lui donnant un superbe diamant.

Rubini retourne à Naples, et part bientôt pour Palerme, où il chante avec Lablache et Donzelli. Il y débute dans un opéra de Mosca, pastiche infortuné qui fit *fiasco* la première soirée, et dont le titre n'aurait plus reparu sur l'affiche sans l'heureuse influence qu'une cabalette de Rossini porta sur sa destinée. Rubini n'était pas du tout content de la cavatine en *mi bemol* que Mosca lui destinait; l'*adagio* lui plaisait assez, mais le dernier mouvement était détestable. Le chanteur eut l'idée de substituer à cet *allegretto* celui de l'air d'Oreste dans *Ermione: Ah! come mai nascondere*. Mosca se prêta de la meilleure grace à ce changement, et permit à Rubini de greffer un *allegretto* rossinien sur un *adagio* mis au jour en Sicile. L'opéra fut sifflé dès le commencement; tous les morceaux éprouvaient l'un après l'autre le même sort, quand le premier ténor fit entendre la délicieuse mélodie de Rossini. Cette cabalette changea les dispositions hostiles de l'auditoire en transports d'admiration: les applaudissemens, les bravos éclatèrent de toutes parts, et, à chaque salve, Mosca se levait pour saluer et remercier le public de la faveur insigne dont il daignait l'honorer. Le lendemain, dix jours après, on portait aux nues l'auteur de cette admirable cavatine. Elle seule avait sauvé l'opéra; mais hélas! un exemplaire imprimé de ce petit chef-d'œuvre fut expédié de Naples à Palerme, et vint troubler les douceurs d'un aussi beau triompge.

Rubini réussit complètement dans *Il Matrimonio segretto*. Il y parut avec Lablache qui représentait alors le comte Robiusone dans cet opéra. Cet excellent acteur prit ensuite le rôle de Geronimo. Les succès, la vogue de Rubini s'étendaient au-delà de l'enceinte du théâtre; il était recherché pour les concerts et surtout pour les cérémonies religieuses. Le ténor favori chantait souvent dans les églises; sa voix ravissante, ses accens passionnés charmèrent tellement toute une communauté de nonnes que la supérieure le fit appeler à la grille, et lui dit que sainte Rosalie avait sans doute formé cet admirable gosier, et que cette patronne puissante veillerait toujours à sa conservation.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Mose, opéra en deux actes, musique de Rossini.

Rossini a écrit le *Mosè* pour le théâtre de Saint-Charles à Naples, pendant le carême de 1818. C'est dans cet ouvrage qu'il a manifesté la volonté de grandir les proportions de sa manière, et qu'il a adopté définitive-

ment les formes développées dont les premières indications avaient été déjà données dans l'*Otello*, et qui se sont reproduites ensuite dans *Maometto*, dans *Sémiramis* et dans *Guillaume Tell*. L'introduction de *Mosè* est d'un style tout différent des autres compositions de ce maître célèbre; on y trouve la preuve de la facilité qu'il aurait eue à traiter le genre sévère, si ses premières études avaient été plus sérieuses et plus suivies. Telle est cette facilité, tel est l'effet de la réflexion sur une imagination si féconde et si flexible, qu'il est permis de croire que Rossini finira par se faire musicien classique, de romantique qu'il était.

Le trait principal de l'instrumentation sur lequel repose ce morceau est conduit avec une intelligence si parfaite de la modulation, et ce travail, qu'on pourrait appeler d'*école*, est fait avec tant de liberté, que l'expression dramatique n'en est point refroidie. Les accens du chœur et des principaux personnages n'en sont pas moins remplis de douleur et d'effroi; la scène enfin n'en est pas moins attachante ni moins remplie d'émotions; ce qui, pour le dire en passant, démontre que les formes classiques ne sont pas aussi contraires aux mouvemens passionnés que le prétendent certains musiciens qui ont de bonnes raisons pour rejeter ce que l'art a de difficile.

Rossini avait compris que le sujet de son drame non seulement permettait, mais exigeait presque impérieusement une manière grave et solennelle, car il s'agissait presque d'un oratorio. Mais un artiste ne se réforme pas tout à coup sans qu'il lui reste quelque chose de ses habitudes; le retour de la lumière à la voix de Moïse ramène l'éclat et le brillanté des œuvres les plus profanes du maître. Il sacrifiait encore au succès et n'était point rassasié de vogue ni de faveur populaire en 1818; j'imagine que s'il reprenait aujourd'hui sa plume, il ferait moins de concessions à l'ignorance du public, et songerait davantage à la durée de sa gloire.

L'arrangement de *Mosè* pour la scène de l'Opéra a donné lieu à un remaniement complet de la partition, y a fait introduire divers morceaux des opéras de Rossini les moins connus en France, et a fourni au compositeur l'occasion d'écrire des parties nouvelles remplies de choses du premier ordre. Il est intéressant de comparer l'ouvrage original avec ce qu'on en a tiré, et de saisir la première pensée de l'artiste. Depuis plus de huit ans, les amateurs qui fréquentent le théâtre Favart étaient privés de ce plaisir; nous devons à l'administration intelligente et active qui préside aux destinées de ce théâtre d'en jouir aujourd'hui avec les moyens d'exécution qui pouvaient contribuer le plus à augmenter nos jouissances. Elle a cru que rien ne devait être épargné pour donner de l'éclat à une remise attendue impatiemment par tous les dilettanti, et l'événement prouve qu'elle a bien calculé dans les sacrifices qu'elle a faits, car depuis plus de deux ans il n'y a point eu d'exemple de l'empressement que le public a mis à entendre le *Mosè*. A la seconde représentation surtout, il y avait impossibilité absolue de mettre dix personnes de plus dans la salle.

Mosè fut écrit dans l'origine pour Mlle Colbran (aujourd'hui Mme Rossini), Nozzari, Matteo, Porta et Benedetti. Ces artistes avaient du talent; mais sans porter atteinte à leur renommée, on peut affirmer que Nozzari n'égalait pas Rubini, tel que celui-ci est aujourd'hui, et que Benedetti était fort inférieur à Tamburini; il suit de là que certains morceaux n'ont point été chantés aussi bien dans la nouveauté de l'ouvrage qu'ils le sont par ces deux artistes; je me hâte d'ajouter qu'eux seuls ont pu atteindre à la perfection foudroyante qu'ils déploient dans le duo *Parlar, spiegar*. Comment pourrai-je donner à mes lecteurs l'idée de l'effet de ce morceau dans la bouche de ces deux artistes prodigieux? De quels mots me servirai-je pour louer dignement la hardiesse, l'élégance et la nouveauté des traits qu'ils y introduisent; la richesse d'imagination avec laquelle ils les varient, la délicatesse et le fini qu'ils mettent dans l'exécution? Cela est au-dessus de tout éloge; l'enthousiasme frénétique de l'auditoire en dit bien plus que je ne pourrais le faire.

Tel a été cet enthousiasme aux deux premières représentations, qu'oubliant la fatigue que devait causer un morceau si long et si difficile, le public a crié *bis* d'une voix unanime. Je frémissais, je l'avoue, à l'idée de voir diminuer le plaisir que je venais de goûter, car il me semblait impossible, nonobstant l'habileté des chanteurs, qu'ils rencontrassent avec tant de bonheur une perfection qui me semblait l'effet d'une inspiration instantanée; mais, pour la première fois depuis que j'entends de la musique et que je suis en état de l'apprécier, j'ai vu le second essai d'une chose excellente surpasser le premier. Obligés d'improviser de nouveaux ornemens pour ne pas se répéter, les deux artistes admirables ont tenté et réalisé l'impossible. La première fois, Rubini, avec un délicieux mélange de douceur et de force, avait fait entendre le *ré* du soprano, et l'avait accentué comme une note de poitrine; dans la seconde il atteignit jusqu'au *fa* dièze (je prie le lecteur d'excuser ce langage technique que je ne saurais remplacer), comme s'il n'eût été question que d'une note du médium de sa voix. Tamburini ne vou-

lut pas être en reste avec son redoutable rival, et non moins habile ni moins heureux, entreprit et réussit des choses dont la difficulté ne peut être comparée qu'à la perfection de l'exécution. Le dernier degré du talent me paraît atteint par les chanteurs de ce morceau; quiconque ne les y aura pas entendus ne saura pas jusqu'où l'art peut s'élever.

Tamburini a substitué dans le premier acte un air de Carafa à celui qui est dans l'ouvrage; cet air est fort bien coupé, il est favorable à la voix du chanteur, et celui-ci le rend avec une habileté très remarquable; et pour tout dire en un mot, Tamburini est la seule basse qui puisse chanter avec tant de grace et de légèreté.

L'air de Faraone, *Cade dal ciglio*, a remplacé celui de Mosè au second acte, au moyen d'un changement de paroles; Santini le chante bien et sait s'y faire applaudir, ce qui n'est pas facile après les merveilles qu'on vient d'entendre. En général, le rôle de Moïse est favorable à ce chanteur. Il le dit avec sagesse, et l'énergie de sa voix grave produit un bel effet dans tout l'ouvrage.

Mme Boccabadati avait été chargée du rôle d'*Elcia;* une indisposition l'ayant obligée à faire retarder la première représentation de *Mosè*, elle ne voulut pas prolonger plus long-temps ce retard, et c'est dans un état de souffrance qu'elle s'est basardée dans l'ouvrage samedi dernier. Les efforts qu'elle a faits pour aller jusqu'à la fin de la représentation ont augmenté son mal, et ne lui ont pas permis de jouer le mardi suivant. Pour ne pas interrompre le brillant succès du *Mosè*, l'administration a confié le rôle d'*Elcia* à Mlle Judith Grisi, qui a fait preuve d'autant de zèle que de talent dans la rapidité de l'étude qu'elle a faite de ce rôle, et dans sa manière de le chanter. Je ne dirai rien de Mme Boccabadati parce qu'il est impossible de porter un jugement sur un chanteur qui lutte contre le mauvais état de sa santé, et je me bornerai à constater le succès flatteur que Mlle Grisi a obtenu devant l'auditoire imposant qui assistait à la représentation de mardi dernier. Agitée d'une émotion très vive pendant le duo *Ah! se puoi cosi lasciar mi*, elle en a cependant triomphé, et a chanté ce morceau de manière à être vivement applaudie. Plus calme, plus sûre d'elle-même dans le reste de l'ouvrage, elle a joué son rôle avec expression, et l'a chanté avec goût.

Mme Tadolini (*Amaltea*) chante avec une grande pureté tous les morceaux et surtout l'air du second acte, air difficile et qui exige beaucoup d'habileté de la part de la cantatrice. On désirerait seulement quelquefois un peu plus d'énergie dans les scènes qui exigent de la force dramatique, mais on sait que cette qualité n'existe point dans l'organisation physique de Mme Tadolini.

Quelque incertitude s'était fait remarquer à la première représentation dans l'ensemble, et surtout dans l'orchestre et les chœurs; la seconde représentation a été beaucoup plus satisfaisante sous ce rapport.

M. Ferri a donné de nouvelles preuves de son talent dans les décorations de *Mosè.* J'ignore si les habiles y pourraient trouver à reprendre quelques fautes d'exactitude, mais ce que je sais, c'est que l'effet de l'ensemble réunit les conditions désirables. La scène qui représente le cours du Nil, avec les pyramides dans le fond, me semble particulièrement fort belle. Le Théâtre-Italien ne peut lutter de magnificence avec l'Opéra; mais il faut rendre justice à l'administration actuelle de ce théâtre; elle est la seule qui ait fait ce qui est convenable sous le rapport de la mise en scène, des costumes et du décor.

Cette administration ne se repose pas sur ses succès, et par le soin qu'elle prend de varier les plaisirs de ses abonnés elle mérite de les obtenir. Samedi elle fera jouer *Otello* pour les débuts de Mlle Carl, cantatrice allemande dont on dit du bien; Rubini chantera le rôle d'Otello. Puis, la semaine prochaine, viendra le *Don Juan* de Mozart; les trois rôles de femme seront chantés par Mlles Grisi et Mme Tadolini; Tamburini chantera celui de don Juan.

Concert dramatique de M. Berlioz.

Je ne sache point qu'aucun artiste, si heureusement organisé qu'il fût, se soit dit au commencement de sa carrière qu'il allait faire une révolution dans son art et qu'il y découvrirait des secrets inconnus jusqu'à lui. Les facultés ne se développent que par l'exercice; avant de faire il faut apprendre, et c'est mal commencer dans les découvertes que d'ignorer ce que d'autres ont trouvé auparavant. Les hommes les plus remarquables en quelque art que ce soit, ceux qui ont le plus contribué à en hâter les progrès, ceux enfin dont le génie a été le plus indépendant et le plus original, ceux-là, dis-je, ont commencé par faire comme on faisait avant eux; en un mot, ils ont été imitateurs avant de se proposer pour modèles.

Cette direction des facultés est naturelle et raisonnable; car enfin faut-il bien apprendre à manier le matériel de l'art dont on prétend se servir; avant d'être inventeur en musique il faut être musicien : c'est ce que M. Berlioz ne paraît pas avoir compris. Soit à

cause de sa conformation, soit parce qu'il s'est trouvé le contemporain de gens qui répètent avec complaisance que l'art ne s'apprend point et que l'homme naît artiste ou ne le sera pas; soit, dis-je, par l'une de ces causes, il s'est promis de continuer l'œuvre des plus grands musiciens avant même qu'il eût acquis les premières notions de musique. Tourmenté d'un désir vague de produire, il ignorait les premiers élémens de la production; et ce qu'il y a de pis, c'est qu'il n'était déjà plus dans l'âge où ils s'apprennent avec facilité. Qu'est-il résulté de là? La singularité la plus remarquable peut-être qui se soit manifestée jusqu'ici dans l'histoire de la musique: un artiste ayant entrevu des nouveautés qu'il est hors d'état de réaliser, faute de savoir précisément ce qu'il veut faire; un esprit inventif dont les conceptions avortent et ne peuvent arriver jusqu'à l'enfantement; un homme enfin dont l'impuissance trahit les désirs. La chose est assez curieuse pour mériter d'être examinée.

M. Berlioz n'est pas musicien, ai-je dit. Cependant il sait se servir de la notation de la musique; il attache à ses signes les mêmes idées d'intonation et de durée que tout le monde; il sait leur faire traduire ses pensées, et lorsque celles-ci sont sur le papier, leur signification n'est pas tellement mal ajustée que les exécutans n'en puissent avoir l'intelligence. D'accord, il sait tout cela; mais ce n'est que la moindre partie de ce qui est nécessaire à celui qui veut inventer dans la musique; car il faut que la pensée mélodique ou harmonique, ou rhythmique, ou *sonorique*, qui le saisit, puisse être analysée avec rapidité et netteté; or, une des plus grandes difficultés de la musique consiste à se représenter sans peine les élémens de ces pensées, d'en avoir le sentiment avant que la réflexion s'y mêle; de concevoir d'un jet et le chant et les accords qui l'accompagnent, et la liaison logique de tout cela. Une éducation musicale faite dans l'enfance, bien dirigée et appliquée à une organisation favorable, peut seule donner cette qualité précieuse d'analyse prompte et facile; ces conditions ne se sont pas rencontrées dans les études de M. Berlioz, et tout démontre maintenant que, quoi qu'il fasse, il n'y pourra suppléer dans l'avenir.

Frappé par l'éclat de certains effets de ses premiers ouvrages, j'ai compris qu'il y avait dans l'Intelligence qui les avait imaginés quelque chose d'individuel qui méritait attention. Le premier je signalai l'existence de cette intelligence, et je réclamai contre les dédains que plusieurs artistes montraient pour elle. Je fis remarquer à la vérité les défauts de facture, les harmonies mal attachées, et cette presque nullité de mélodie qui est en quelque sorte le caractère distinctif de la musique de M. Berlioz; mais je voyais ce jeune artiste en proie à des idées dominantes qui lui faisaient négliger ces parties essentielles de l'art, et je ne doutais pas qu'il ne finît par être assez sûr de ce qu'il voulait faire pour en mieux régler l'usage. Je dis donc alors qu'il fallait attendre quelques années avant de juger la portée du novateur; les années se sont passées, les qualités ne sont pas devenues plus grandes; elles n'ont pas eu la fécondité que je leur supposais, et les défauts ne se sont point affaiblis.

M. Berlioz montre beaucoup de mépris pour les règles et pour ce qu'on nomme *la science* en musique: je ne lui en ferai point un reproche et je ne lui dirai pas ce qu'on a dit quelquefois à ceux qui professaient les mêmes opinions, savoir, qu'il est peu raisonnable de mépriser ce qu'on ignore. Il n'aime pas les règles? Bon Dieu! je lui en ferai bon marché; mais à une condition: c'est qu'il fera mieux, ou du moins aussi bien sans leur secours; c'est que, n'en étant point préoccupé, il trouvera des chants plus suaves, des accens plus passionnés, des harmonies plus neuves et plus piquantes, des rhythmes mieux cadencés, des proportions plus grandes et plus belles. A-t-il fait tout cela? non certes! Sa phrase de mélodie, si toutefois je puis parler de sa mélodie, sa phrase, dis-je, est mal faite, gauche, manquant de nombre, et pour comble de mal elle se termine presque toujours par une note qui forme un contresens parce qu'elle n'a nul rapport logique avec ce qui précède. Son harmonie est incorrecte; les accords ne se lient point entre eux ou s'agencent mal; cependant elle est dépourvue de nouveauté: on peut même dire que lorsqu'elle n'est pas monstrueuse elle est commune. Parlerai-je du rhythme? Il offre quelquefois des singularités remarquables, mais c'est parce qu'il lui manque du nombre ou parce que celui-ci est surabondant. Innover dans le rhythme, ce serait trouver de nouvelles combinaisons cadencées; mais ce n'est pas ce que fait M. Berlioz.

Que fait-il donc, et en quoi diffère-t-il des autres compositeurs? Le voici. La nature l'a évidemment pourvu d'un instinct des effets de l'instrumentation. Or, ces effets il les conçoit presque toujours comme la réalisation de quelque chose de physique ou de matériel. C'est un orage, le vent qui agite le feuillage, le zéphir qui caresse les cordes d'une harpe, les pas précipités d'une foule désordonnée, ou quelque chose de semblable. Pour produire ces effets, il a besoin tantôt de six ou huit parties de violon différentes, tantôt de plusieurs timbales, de pianos, de harpe, de mélange de

voix parmi les instrumens, que sais-je? Et tout cela, il le groupe d'une manière pittoresque et quelquefois fort heureuse, s'il n'usait jusqu'à satiété de l'effet qu'il vient de produire. Appliquée à propos, unie à d'autres qualités, cette faculté serait utile; mais isolée ou devenue la partie saillante de l'art, elle devient bientôt importune.

M. Berlioz veut être dramatique: le titre de son concert en est la preuve; mais rien n'est moins dramatique que l'imitation matérielle des choses qui dans la nature sont les plus propres à nous captiver. Le dramatique en musique, c'est l'expression des mouvemens passionnés de l'ame, et l'art de les faire naître. Rossini l'a bien compris; aussi s'est-il gardé de vouloir imiter par son orchestre la tempête du troisième acte d'*Otello*. Il avait autre chose à faire, et les douleurs de *Desdemona* lui paraissaient plus importantes à exprimer.

Une idée dominante traverse la symphonie fantastique de M. Berlioz; cette idée, l'*idée fixe*, comme il l'a appelée, c'est l'image de la femme aimée par l'artiste. Jamais occasion plus belle ne se présenta pour trouver quelque chose de gracieux et d'inspiré! Eh bien! rien ne se peut imaginer de plus commun, de moins poétique que la phrase par laquelle le compositeur a rendu cette pensée. Que ne l'attendait-il des mois, des années, plutôt que de la présenter si informe? Il me semble que, par ce seul fait, M. Berlioz se fait juger. Il n'y a point en lui de véritable inspiration; il fera peut-être de fort heureuses combinaisons de sonorité, mais ce qu'il fait n'est pas de la musique.

N'oublions pourtant pas sa marche du supplice et sa valse; il y a quelque chose là-dedans de fort supérieur au reste de sa musique; bien des défauts encore! mais enfin ces pensées ont un mérite de nouveauté.

Un programme en prose pompeuse précède chacun des derniers morceaux qui ont été entendus dans le concert de M. Berlioz. Il y est dit que Beethoven, nouveau Cortez, a découvert des pays inconnus dans le domaine de la musique, et que cet art attend un Pizarre. J'ai cru comprendre que l'artiste espère remplir une mission analogue à celle de cet illustre aventurier; je crois bien, toutefois, pour me servir d'une vulgaire locution, qu'il ne trouve pas le Pérou.

Fétis.

Métronomes de Maelzel.

De nouveaux perfectionnemens ont été faits au métronome de Maelzel; nous en examinerons l'utilité, mais nous croyons devoir faire précéder notre article par le rapport qui a été fait sur cet objet par M. Berton à l'Académie royale des Beaux-Arts. Voici en quels termes il est conçu:

Rapport fait à l'Académie des Beaux-Arts, dans sa séance du 20 octobre 1832, par sa section de musique, sur le troisième métronome de Maelzel.

Messieurs,

Vous venez d'entendre la lecture des deux premiers rapports qui vous ont été faits par votre section de musique, sur le métronome de M. Maelzel, le premier le 14 octobre 1815, et le second le 23 mai 1818. Votre section pense que, dans ces deux premiers rapports, l'utilité de cet ingénieux instrument et la perfection de son exécution vous ont été assez démontrées pour qu'elle puisse se dispenser de fatiguer de nouveau votre attention sur ce point; mais ce dont elle vous demande la permission de vous entretenir aujourd'hui, c'est du nouveau perfectionnement que l'auteur vient d'ajouter à son œuvre.

Depuis Sauveur jusqu'à nos jours, tous les *Chronomètres* et les *Métronomes* n'ont marqué que chacun des temps de la mesure, et tous d'une manière uniforme; mais comme dans notre système musical nos mesures se divisent en temps forts et en temps faibles, aucun de ces instrumens n'en indiquant la différence, ils étaient pour nous, si l'on peut se permettre cette comparaison, comme un pied de roi qui n'offrirait à l'œil qu'une série continuelle de lignes égales entre elles, et sur lequel on aurait omis d'indiquer leurs classemens par pouces et demi-pouces: l'indication des temps forts ou faibles ne pouvant être appréciée que d'après leur rapport avec la mesure dont ils ne sont qu'une subdivision, ils ne peuvent prendre leur rang de forts ou de faibles qu'alors que le frappé de la mesure a été entendu.

M. Maelzel avait conçu depuis long-temps la pensée d'ajouter à ses Métronomes cette indication du temps frappé, et ce dans toute espèce de mesure à 2, 3, 4 et $\frac{6}{8}$, et quel que soit le degré de vitesse ou de lenteur que l'on veuille donner à leur durée; mais tandis qu'éloigné de France, M. Maelzel s'occupait d'exécuter son projet, M. Bienaimé, horloger à Amiens, a soumis à l'examen du Conservatoire de Musique un instrument très compliqué, dans l'intention d'atteindre le même but: malheureusement, malgré tout le talent que l'auteur a su mettre dans l'exécution de son nouveau Métronome, il n'a basé cette production sur aucun principe mécanique, de manière que cet instrument est susceptible de

se déranger dans le cours de sa marche. Son balancier rond, qu'il a pris pour régulateur, est attiré à droite et à gauche par un ressort droit faisant les fonctions d'un ressort spiral en montre; ce ressort droit, tendu plus ou moins fort, fait battre plus ou moins de vibration au balancier: ce ressort est donc la pièce principale de l'instrument, et ne devrait subir aucune altération pour conserver une marche constante; mais il n'en est pas ainsi, car ce ressort, qui décrit de grands arcs dans ses fonctions, perdra de sa flexibilité, et ne donnera plus les mêmes nombres de vibrations aux mêmes divisions du cadran. En outre, le cadran ne peut être divisé que sur la force de ce ressort; et s'il venait à se rendre ou à se casser, un autre ressort exigerait une nouvelle division au cadran : l'un ne peut être remplacé sans l'autre. M. Maelzel, en adoptant pour son instrument les lois immuables du *pendule*, a fait une machine à la fois simple, exempte de tout tâtonnement, et qui ne peut subir dans sa marche aucun dérangement. Ce dernier Métronome a, de plus, l'avantage d'offrir une plus grande variété d'indication dans les mouvemens lents et accélérés; c'est-à-dire que les précédens n'allaient que jusqu'au n° 50 pour les mouvemens lents, et à 160 pour les mouvemens accélérés, tandis que le nouveau porte ce genre d'indication jusqu'au n° 40 pour les mouvemens lents, et au n° 208 pour les mouvemens accélérés, ce qui donne 10 vibrations en moins et 48 en plus. Les perfectionnemens apportés à son Métronome, au lieu d'en augmenter le prix, l'ont aidé au contraire à en diminuer la valeur; et nous pensons que la facilité de propagation des idées nouvelles et utiles dans la culture des sciences et des arts doit être prise en considération; car, pour rendre facile cette propagation, il faut que le savant ou l'artiste, lorsqu'ils croiront devoir employer quelques-uns de ces nouveaux procédés, puissent en faire l'acquisition à des prix modérés. Nous pensons donc que, sans vouloir en rien blesser M. Bienaimé, le Métronome de M. Maelzel mérite, sous plus d'un rapport, la préférence : antériorité de conception, simplicité de mécanisme, régularité de mouvement, solidité, élégance de forme, diminution de prix, même avec l'addition de l'indication du temps frappé, tout enfin semble nous autoriser à proposer à l'Académie de vouloir bien accorder son approbation au rapport que nous avons l'honneur de lui faire; nous pensons tous que ce sera un acte de justice, car, à notre avis, M. Maelzel, par son ingénieux instrument dont il a confié l'exécution à son associé M. Wagner neveu, l'un des plus habiles mécaniciens de la capitale, a rendu à l'art musical un service comparable à celui qui jadis fut rendu à l'art de la navigation par l'inventeur de la boussole.

Signé Chérubini, Lesueur, Paer. — Berton, *Rapporteur*. Debret, *Président*. Berton, *Vice-Président*. Quatremère de Quincy, *Secrétaire perpétuel*.

Bulletin d'Annonces.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIᵉ ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 47.

Condit. de l'Abonnem.		
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **SAMEDI** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue Saint-Lazare, n° 31; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 22 DÉCEMBRE 1832.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Biographie.

NOTICE SUR RUBINI.

SUITE ET FIN.

C'est en Italie que l'on rencontre des maris d'un excellent caractère; la jalousie, cette passion fougueuse et calme tour à tour qui médite la vengeance et l'exécute, ne trouve jamais leur ame insouciante. La paix du ménage, le bonheur de sa compagne chérie, voilà ce que désire cet époux-modèle, ce type du mari dont l'indulgence n'a point de bornes. Trouverait-on en France des maris de cette espèce? et pourtant on ose dire que les Italiens sont jaloux! Passez le détroit de Messine, et vous trouverez le poignard, le poison, la corde, le cachot toujours prêts à venger les injures faites aux époux siciliens. Ces messieurs n'entendent pas raillerie sur ce point; malheur au ténor, au *basso*, au *buffo* même qui se permet de diriger ses regards sur une loge avec trop de constance!

En arrivant à Palerme, Rubini se présenta chez une princesse dont je tairai le nom; il était porteur d'une lettre de recommandation, et fut accueilli avec toute la bienveillance que méritaient sa personne et son talent. Après avoir rempli les devoirs que lui imposait la civilité, Rubini parut sur la scène, et, sans songer à mal, sans avoir aucune prétention au cœur de sa belle patrone, il avait soin de lui adresser un regard respectueux, il lançait même du côté de sa loge ses roulades les plus brillantes, ses mélodies filées avec le plus de tendresse. Le prince était jaloux de sa nature, et peu sensible à cet hommage musical. Voici le moyen qu'il employa pour que le premier ténor mît un terme à ses innocentes galanteries, moyen un peu brutal, mais qui n'a rien de surprenant dans un pays encore barbare, où les nobles, comme au temps de la féodalité, ont des *bravi*, des coupe-jarrets, des assassins à leurs gages; où les magistrats poussent l'impudeur jusqu'à faire mettre en prison les chanteurs et même les cantatrices pour la plus légère faute d'insubordination. Rubini venait de figurer dans un opéra; la représentation avait été brillante; il sortait du théâtre encore tout électrisé par le feu de la musique et le bruit des applaudissemens. Deux hommes l'attendaient à la porte; ils le suivent, le saisissent par les bras, et lui jettent sur les yeux et la bouche un mouchoir qu'ils serrent fortement par derrière; ils l'entraînaient pour le poignarder et le précipiter dans la mer. Il ne pouvait appeler du secours; d'ailleurs à Palerme personne ne se dérange pour mettre obstacle à de semblables expéditions; c'est toujours un homme puissant qui les commande, et ses ordres doivent être respectés; Rubini recommandait son ame à Dieu, et croyait bien ne plus chanter de cavatine de sa vie, quand un des assassins le reconnaît, lui fait connaître le crime dont on l'accuse et la punition qui devait lui être infligée, le délivre, et l'invite à se sauver au plus vite. Ce bon larron était un *dilettante* de bas étage, fanatique de chant et de théâtre, espèce de lazarone, à qui notre premier ténor avait souvent donné des billets de spectacle. Jamais générosité de ce genre ne fut mieux placée; nous lui devons le salut du gosier de Rubini, qu'un brigand insensible au charme de la mélodie aurait coupé sans pitié. Bonetti, premier ténor, paya de sa vie une espièglerie un peu plus sérieuse; il était réellement coupable, on l'empoisonna; c'est ainsi que les nobles hommes de Palerme traitent leurs rivaux en amour.

Rubini revient à Naples en 1819; il y trouve Mlle Chomel, pensionnaire du Conservatoire de Paris, qui s'était fait connaître déja dans *Elisabetta* par le rôle de page. Elle eut beaucoup de succès dans celui de *Gianni di Parigi*, opéra de Morlacchi. Enfin la partie de Calbo

du *Maometto* de Rossini vint placer cette virtuose sur le premier rang. Un air de contralte très grave et très élevé renfermant des mélodies hardies et brillantes, des traits dont l'exécution demande de la force et de l'agilité, fut écrit par Rossini pour ce rôle qu'il destinait à Mlle Chomel. Cet air et la cantatrice réussirent admirablement, et pourtant la virtuose française chantait à côté de Galli, de Nozzari, de Mlle Colbran, qui était alors dans tout l'éclat de son talent. Mlle Chomel venait de Bergame, et passait par Naples pour aller remplir un engagement à Palerme. Rossini l'entendit et fut tellement enchanté de sa voix et de son style d'exécution qu'il conseilla à Barbaja de la garder à Naples, où elle a brillé sur les deux théâtres pendant plusieurs années. Rossini mit en scène *Il Barbiere di Siviglia,* que l'on exécuta à la française avec le dialogue parlé, sans récitatif. Galli, excellent Figaro; Casaciello, bouffe plein de verve comique, Lombardi, Rubini et Mlle Chomel donnèrent une infinité de représentations de cet opéra, que le public entendait toujours avec un nouveau plaisir. Mlle Chomel obtenait tous les soirs les honneurs du *bis* pour sa cavatine, *Una voce poco fà.* Almaviva-Rubini fit sa cour, et l'épousa tant de fois avant la chute du rideau qu'il voulut ratifier à l'état civil cet acte si souvent ébauché sur la scène. Mlle Chomel devint Mme Rubini. Il est malheureux pour ce couple si bien uni pour l'art musical que ce mariage n'ait produit aucun enfant qui puisse prétendre à la succession vocale du père et de la mère.

Barbaja perdit en 1824 la direction des théâtres de Naples; il fit refluer tous ses chanteurs sur Vienne, où l'on posséda la plus nombreuse et la plus belle compagnie chantante que l'on puisse imaginer. On y comptait pour ténors Davide, Rubini, Donzelli, Cicimara; les basses étaient Lablache, Ambroggi, Botticelli et Bassi; neuf *prime donne,* dont la plupart avaient un grand renom et d'autres l'ont acquis plus tard, complétaient cette admirable réunion. On entendit à Vienne ensemble ou tour à tour Mmes Mainvielle-Fodor, Rubini, Monbelli, *Eckerlin,* Ungher, Sontag, Giuditta Grisi, Dardanelli, Grimbaun. Mercadante écrivit alors *Il posdesta de Burgos*, dont le livret est une imitation de l'*Alcade de Molorido* de Picard. Rubini, Lablache et Mme Mainvielle-Fodor y jouaient les principaux rôles. Cet opéra réussit complètement. Rubini conserva sa cavatine d'entrée qu'il nous a fait entendre dans *Matilde di Sabran*, où elle a produit un effet enchanteur.

Après cette brillante campagne, Rubini retourne à Naples, et vient enfin à Paris, où sa réputation l'avait précédé. Il y débute au théâtre Favart peu de jours après son ouverture, le 6 octobre 1825, par le rôle de Ramiro dans *Cenerentola.* On se souvient de la sensation qu'il y produisit en chantant, dès son entrée en scène, une cavatine de Raimondi. Le charme délicieux de son organe, son style élégant et pur, avaient séduit toute l'assemblée; l'audace de son exécution dans l'air du second acte l'étonna : on l'applaudit avec transport pendant tout le cours de la représentation. Le succès de ce ténor ne dura que six mois; nous devions le céder à Barbaja après ce terme trop court pour nos plaisirs. *La Donna del Lago*, dans laquelle il nous fit entendre la fameuse cavatine d'*Ermione, Se sorda a mesto pianto;* la *Gazza Ladra,* dont le duo capital, *Forse un di conoscerai,* qu'on n'avait jamais chanté à Paris, fut rétabli par Rubini et Mlle Mombelli; *Otello,* dont il joua et chanta le rôle principal avec une grande supériorité de talent, donnèrent à sa réputation, à son crédit sur la faveur du public une impulsion toujours croissante; et Rubini partit de notre capitale en emportant les applaudissemens, les regrets de tous les dilettanti et le titre de *roi des ténors,* que les journalistes lui avaient décerné.

Il rentre à Naples en 1826 et vient à Milan, ou Bellini écrit pour lui le beau rôle de Gualtiero dans *Il Pirata.* En 1827, il est engagé de nouveau pour Vienne, et rentre à Milan. Donizetti compose alors *Anna Bolena,* et Bellini la *Sonnambula* qui sont exécutés sur le théâtre Carcano par Rubini, Galli et Mme Pasta. Pendant cette période de cinq ans, la voix de notre ténor est devenue plus énergique et plus éclatante, sans rien perdre de son charme et de sa légèreté. Bellini, Donizetti, ont su mettre à profit ces précieux avantages en écrivant des airs, des duos, dont la mélodie simple, gracieuse et pathétique ne réclamait que la douceur de l'élocution, la vigueur incisive de l'accent, la variété de coloris d'un organe si flexible sans avoir recours aux vocalises dont on avait abusé. Rubini s'est présenté dans le monde musical avec ce nouveau repertoire, et nous avons admiré en lui un chanteur nouveau. Les cavatines du *Pirata*, d'*Anna Bolena*, de *la Sonnambula*, j'ajouterai celle d'Ottavio dans *Don Giovanni,* dites par ce merveilleux ténor, sont le *nec plus ultrà* du chant vocal, de l'expression dramatique unie aux charmes de la mélodie.

Parti pour Londres, il y débute par *Il Pirata* avec sa femme, qui jouait le rôle d'Imogène; leur succès fut tel qu'on les appela sur la scène après la représentation. Bien que Mme Rubini puisse encore briller sur le théâtre et suivre le cours d'une carrière entreprise avec autant de talent que de bonheur, son mari a voulu

qu'elle mît un terme à ses travaux dramatiques ; il est assez fort pour se charger seul du soin de leur fortune. Rubini est resté pendant quinze ans à la solde de Barbaja, qui disposait de la personne et de la voix de ses chanteurs selon les différentes combinaisons des troupes qu'il dirigeait. Il cédait Rubini aux capitales de l'Europe, qui le payaient au poids de l'or, et cette augmentation d'appointemens tombait dans la caisse de l'entrepreneur. Ce n'est que depuis deux ans que Rubini jouit de sa liberté et profite de tous ses avantages, aussi a-t-il doublé la première année le produit de son talent, qui s'est élevé pour M. et Mme Rubini à 125,000 fr. au lieu de 60,000 fr. qu'il recevaient par an de Barbaja.

Après une trop longue absence, Rubini, qui avait laissé tant de souvenirs, est venu charmer encore les amateurs parisiens. Le 1er septembre 1831, il a reparu sur notre Théâtre-Italien dans *Anna Bolena* et nous a montré son nouveau talent de chanteur dramatique. *Il Pirata*, *la Sonnambula*, l'*Italiana in Algeri*, *Don Giovanni* et beaucoup d'autres opéras; l'ancien répertoire, les compositions de Rossini, les ouvrages mis au jour récemment, toutes ces partitions diversement caractérisées ont offert à Rubini l'occasion de se signaler. Gracieux et léger dans le rôle de Lindoro de l'*Italiana in Algeri*, il donne une couleur suave, un *brio* surprenant à la partie d'Uberto de la *Dona del Lago ;* ses accens vigoureux s'élèvent jusqu'au ton de la tragédie dans *Otello*, mais c'est dans les opéras de Bellini, de Donizetti, qu'il produit le plus grand effet : *Ogni terra ove m'assisi ; vivi tu, te ne scongiuro*, cavatines d'*Anna Bolena*, d'un genre simple et d'un mouvement tranquille, font une plus vive sensation quand Rubini les chante, que l'*agitato* le plus véhément renforcé par toutes les puissances de l'orchestre. L'effet ravissant, dramatique est tout dans la voix, l'accent, l'expression, le génie d'un chanteur si bien inspiré. Je puis en dire autant des airs de la *Sonnambula*, du *Pirata;* on ne peut les entendre sans éprouver et manifester des transports d'enthousiasme, de délire.

L'air de *Don Giovanni*, *il mio tesoro*, d'une mélodie si pure, où Mozart a versé tout le charme de sa mélancolie, est une merveille quand Rubini l'exécute. Haitzinger, ténor allemand, nous l'a fait entendre en l'élevant d'un ton ; Rubini pourrait sans doute faire le même changement; sa voix, toujours prête à monter, ne redoute point les transpositions de cette espèce ; mais, en homme de goût, en chanteur adroit, il a préféré laisser la mélodie en place afin de se réserver un champ plus vaste à l'aigu pour les ornemens qu'il ajoute. On sait qu'aux deux grands repos sur la dominante, que la voix tient en rondes pendant quatre mesures, succède un trille des premiers violons, qui attaquent le *la* pour ramener le motif. Ce trille sur la sensible contrariait Rubini; le virtuose a prié l'orchestre de le lui abandonner, et c'est sa voix qui l'exécute d'une manière charmante et prodigieuse. Après avoir tenu ses quatre mesures de *fa* avec toute la douceur et la puissance de son organe, sans reprendre haleine, il saute avec audace à pleine voix sur ce *la* aigu, qu'il trille victorieusement pour arriver sur le *si bémol*. Ce trait est bien simple, sans doute, mais il montre une telle solidité de talent, une si grande confiance au milieu des périls, que les auditeurs les moins exercés en ont été frappés d'admiration. Les applaudissemens, les bravos ont toujours éclaté cinq ou six fois avec fureur après cet air, dont on a demandé la répétition. Rubini a fait entendre quatre fois le même trait avec le même succès, deux fois avec douceur, deux fois avec tout le *brio* de son organe. Les roulades ont été changées pour le *bis*, et le virtuose nous a donné une double gamme ascendante, de *fa* en *fa*, sur-aigu, avec une chute rapide sur le *fa* le plus grave.

Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème.

Un air chanté de cette manière signale un virtuose autant qu'une année de succès dans vingt opéras.

La taille de Rubini est de cinq pieds trois pouces; sa figure est fort agréable, elle est dramatique et le chanteur devient excellent comédien lorsqu'il est porté par la situation et la force musicale. Sa voix est un véritable *contraltino*, ténor élevé, partant du *mi* pour s'élever à l'*ut* en voix de poitrine, et se prolongeant jusqu'au *la* sur-aigu, au moyen du fausset. Une agilité merveilleuse, un volume puissant, un timbre délicieux, d'une extrême douceur ou d'un éclat brillant, un accent pathéthique, incisif, une mise de voix tellement solide qu'il attaque la même mesure avec la plus grande force pour la répéter sur-le-champ *pianissimo*, bien que la mélodie en soit placée dans les cordes les plus aigues, lieux où les chanteurs ordinaires rencontrent le plus d'écueils. On remarque dans l'organe de Rubini un certain tremblement sur les notes ténues ; au lieu d'être un défaut, ce tremblement ajoute un degré d'expression de plus aux traits pathétiques répandus avec profusion dans les rôles qui ont été écrits pour ce chanteur. Peut-être ne donne-t-il pas une parfaite unité de coloris aux airs à roulades ; sa cabalette est dite ordinairement avec une force de sentiment qui ne laisse rien à désirer, tandis que le trait qui la suit, la roulade, offre les résultats d'une brillante exécution, sans que

l'on y retrouve la même intention, le même accent que l'on a tant admirés dans la cabalette. Si Rubini voulait corriger ce défaut, il le ferait avec d'autant plus de facilité qu'il n'est pas nécessaire qu'un trait d'agilité présente la même vigueur dans ses nuances qu'un chant posé dont on peut gouverner le mouvement selon l'expression qu'il réclame. A tant de moyens de plaire et de séduire se joint l'inspiration toujours entraînante de Rubini, son accent qui va droit à l'ame, parce qu'il part de son cœur et non de son gosier. C'est le chanteur le plus complet que j'aie jamais entendu; c'est la merveille musicale de notre époque, et n'en déplaise aux *prime donne* les plus séduisantes, c'est la voix qui m'a fait éprouver les jouissances les plus douces et les plus vives. Je poursuivrai mon récit d'historien jusqu'au jour où cet article doit paraître. J'ajouterai donc, pour conclure, que Rubini, après nous avoir fait ses adieux au printemps de 1832, est allé en Italie et nous est revenu pendant le mois de septembre suivant; qu'il nous charmera long-temps encore, puisque le directeur de notre Théâtre-Italien l'a engagé pour trois années.

CASTIL-BLAZE.

(*Extrait de la* REVUE DE PARIS.)

Nouvelles de Paris.

CONCERT HISTORIQUE

DE LA MUSIQUE DU SEIZIÈME SIÈCLE,

donné par M. Fétis.

L'histoire de la musique était généralement ignorée en France avant que le rédacteur de la *Revue musicale* eût entrepris de démontrer que cette histoire est remplie de faits du plus haut intérêt, et qu'on chercherait en vain à refaire la théorie de l'art si l'on n'y cherchait la génération des idées qui ont produit celle qui a été admise jusqu'à ce jour.

Mais ce n'est pas seulement sous le rapport de la théorie que l'histoire de la musique a paru à M. Fétis devoir être étudiée : ce professeur, convaincu par les monumens qu'il y a découverts que l'art, en variant ses formes et en avançant dans de certaines parties d'effet, n'est cependant pas dans une progression telle qu'il n'y ait eu dans les siècles passés des choses dignes d'exciter notre admiration; ce professeur, disons-nous, a entrepris de faire passer sa conviction dans l'ame de toutes les personnes sensibles aux accens de la musique, et pour arriver à ce but il a commencé par réunir les compositions les plus belles en chaque genre et par les classer dans l'ordre chronologique; puis il s'est occupé des moyens de donner à l'exécution de ces morceaux la couleur locale et la tradition de chaque époque. Riche de choses de ce genre, il a voulu commencer ses expériences sur le public et a donné son premier concert historique sur l'opéra. On se souvient de l'effet magique de cette séance dont les apprêts avaient excité le rire de pitié des artistes eux-mêmes; on se souvient de l'étonnement mêlé d'un vif plaisir que causèrent les premiers essais de la musique dramatique par des hommes de génie tels que Jules Caccini et Monteverde; on se souvient enfin de l'impression profonde que laissèrent dans l'ame des auditeurs un air d'Alexandre Scarlatti, une scène de Keiser et plusieurs autres belles inspirations des siècles précédens. Jamais succès plus décidé ne couronna une entreprise neuve et hardie. Ce succès a encouragé M. Fétis et lui a donné le courage de continuer ses expériences en faisant connaître d'une manière plus spéciale les monumens de chaque époque en chaque genre.

Le seizième siècle était le premier qu'il devait passer en revue, car c'est dans ce siècle que les diverses parties de l'art firent les plus rapides progrès et que se préparèrent les élémens des révolutions de formes et de goût qui s'accomplirent dans la suite. *La musique du seizième siècle à l'église, au concert et au bal*, c'est-à-dire la musique telle qu'elle était avant qu'on l'appliquât au drame, tel a été le programme que le professeur s'est donné. Plusieurs personnes paraissaient craindre qu'il ne résultât quelque monotonie de l'audition de cette musique d'une seule époque et qu'on imaginât devoir être d'une facture uniforme. Grande a été la surprise de trouver au contraire cette musique remplie de variété et de charme. Il serait difficile de citer une seule séance musicale où le plaisir, l'enthousiasme même aient été excités avec plus de vivacité, bien que certaines parties de l'exécution vocale aient laissé désirer plus de perfection à cause du peu d'habitude que les chanteurs ont de se faire entendre en masse sans accompagnement. Tel a été l'effet général de ce concert que, malgré sa longue durée, le public a redemandé cinq morceaux. Une expansion insolite de plaisir s'est manifestée surtout à l'audition du chant à quatre parties des *Pèlerins de Florence*, de la *Villanelle* napolitaine à quatre voix, de la *Pavanne* alternativement chantée et jouée par les instrumens, du *Vilhancico* espagnol à six voix de femme et huit guitares, du *Concerto passegiato* pour violon, violes, harpe, orgue et théorbe, du branle du Poitou, de la bourrée d'Auvergne et de l'admirable *Romanesca* si délicieusement rendue par M. Baillot. L'*Ave Maria* à six

voix de Nicolas Gombert, le *Salve Mater* à cinq parties de Jean Mouton, maître de chapelle de François Ier, et la pièce d'épinette exécutée par M. Kalkbrenner avec le rare talent qu'on lui connaît, ont aussi fait beaucoup de plaisir.

L'antienne de Henri VIII n'a point fait de plaisir; ce morceau est en effet dépouillé de charme et ne peut être considéré que comme un monument curieux. A l'égard du *Sanctus* de Palestrina qui n'a point été goûté, c'est moins au compositeur qu'il faut attribuer le défaut de succès qu'au mode d'exécution qui a été médiocre et à la difficulté de rassembler aujourd'hui un assez bon nombre de chanteurs en état d'exécuter sans le soutien de l'orchestre une musique calculée pour de grandes masses vocales.

A l'égard de l'exécution instrumentale, elle a été parfaite et telle qu'on devait l'attendre de la réunion des artistes qui y ont coopéré. Dans le *Concerto passegiato* d'Emilio del Cavaliere, MM. Baillot et Franchome ont été particulièrement admirables.

Les discours que M. Fétis a prononcés au commencement de chaque partie ont été écoutés avec beaucoup de faveur. Nous donnons ici le premier; les autres paraîtront successivement dans les numéros prochains de la *Revue musicale*.

Discours de M. Fétis.

Messieurs,

Vous êtes sensibles aux accens de la musique puisque vous êtes ici; vous ne l'êtes pas médiocrement, car il n'y a point de milieu entre l'indifférence pour cet art et l'enthousiasme qu'il fait naître. Vous ne révoquerez donc point en doute la vérité de mes paroles lorsque j'affirmerai que, de tous les arts, celui-là agit avec le plus de puissance sur notre organisation.

Si nous cherchons quelle peut être l'origine de ces vives émotions excitées dans notre ame par la musique, nous ne tarderons pas à reconnaître qu'elle réside dans l'objet indéterminé de cet art. En effet, à la vue d'un tableau, d'une statue, à l'audition de beaux vers, l'esprit mêle les jugemens aux sensations produites par l'œuvre de l'artiste, parce qu'il est de la nature de la poésie et des arts du dessin de n'être que l'expression d'un programme. La convenance et le rendu s'apprécient dans le moment même où l'émotion se développe, et celle-ci devient moins active par l'effet de la préoccupation. La musique, au contraire, n'a d'autre but que de remuer en nous des affections passionnées, de nous plonger dans une douce quiétude, ou d'exciter dans notre ame de tumultueuses agitations; de nous rendre à l'improviste ou mélancoliques ou joyeux sans motif apparent de tristesse ou de jubilation; de se jouer enfin de notre sensibilité, sans nous avertir de la direction qu'elle veut lui donner. Et remarquez que l'artiste, lorsqu'il imagine son ouvrage, n'est pas mieux informé que ceux qui l'écoutent ensuite. Quel est son but? de se plaire à ce qu'il fait; car il ne se souvient même pas, en composant son ouvrage, qu'il est destiné à d'autres qu'à lui. Mais quels sont ses moyens? c'est un secret pour lui comme pour vous. Qui le guide dans le choix de ses idées? l'instinct. Comment est-il averti que celle qu'il adopte est préférable à celle qu'il rejette? il l'ignore, mais il sent que l'une vaut mieux que l'autre. Il sent, messieurs! et cette conscience du sentiment est la loi de sa création comme celle de votre plaisir.

Si la musique tire sa plus grande puissance de ce qu'elle n'a d'autre origine qu'une fantaisie libre et sans contrainte, c'est à la même cause qu'il faut attribuer ses fréquentes variations de formes. Un peintre, quel que soit son génie, se soumet à la nécessité de reproduire un type, sans lequel il n'y a point de peinture possible, et ce type est la nature qu'il apercevra sous un point de vue particulier, qu'il colorera d'une manière nouvelle, dont il exagèrera la laideur ou la beauté, mais dont il faudra bien enfin qu'il conserve quelque chose, sous peine de ne produire que des énigmes insolubles. Mais le musicien, où est son type, si ce n'est dans les émotions de son cœur ou dans les caprices de son imagination? Pour lui, la condition de succès est que ses ouvrages ne ressemblent point à ce qu'on connaît. Sa mission est d'inventer, sans autres limites au choix de ses moyens que la convenance mélodique, harmonique et rhythmique des sons, convenance qui se modifie même en vertu de certaines lois que ce n'est point ici le lieu d'examiner. De là, messieurs, cette prodigieuse variété de formes qu'on remarque dans les monumens de l'histoire de la musique, variété d'autant plus singulière que, malgré son apparente dépendance du hasard, elle a cependant été réglée dans ses progrès par d'impérieuses règles de succession. Sans le remarquer, les artistes les plus heureusement organisés, ceux qui ont enrichi la musique des plus belles et des plus utiles découvertes, ont été soumis à l'empire des circonstances dans lesquelles ils étaient placés. Par exemple, il fut un temps où certain rapport de *sons* qu'on sait être aujourd'hui l'élément de l'expression passionnée ne se trouvait pas dans la gamme; or, il est évident qu'alors il n'y avait pas d'application possible de la musique au drame, et que l'opéra ne pouvait exister. Quelle était donc la destination de cet art? Messieurs, il avait pris la seule

direction qui lui fût permise : la musique était douce et calme, ou solennelle et religieuse; simple surtout et telle qu'il convenait qu'elle fût pour des organes jeunes et vierges. L'époque dont je veux parler est le seizième siècle; alors il n'y avait que de la musique d'église, de la musique de concert et de la musique de danse; c'est sous ces trois formes que je vais l'examiner.

Parlons d'abord de la musique religieuse. J'ai dit qu'elle était douce, simple et solennelle; toutefois, en m'exprimant ainsi, je parle déjà d'une époque de progrès, que dis-je, de perfection ! Oui, messieurs, de perfection à l'égard du genre dont il s'agit. Vers l'an 1500, les musiciens n'étaient pas parvenus à cette période de leur art. On se persuade que la mélodie doit être la première pensée de ceux qui associèrent des sons pour la première fois. Ce n'est pourtant pas ainsi que procédèrent les musiciens au temps de la renaissance des arts; le charme de l'harmonie fut le seul qui exerça de l'empire sur eux, et tel fut l'enthousiasme dont ils s'éprirent pour les combinaisons des accords qu'ils ne songèrent même pas qu'il pouvait y avoir autre chose dans la musique, ni que l'invention d'une cantilène fût de quelque mérite. Des chansons populaires, dont l'origine remontait aux trouvères et aux troubadours, fournissaient presque toujours le thème des messes ou motets, tant était grand le mépris qu'on avait pour ce qui est du ressort de la mélodie; et remarquez qu'on ne laissait pas même à ces triviales cantilènes le mérite de leur rhythme; on n'en conservait que les notes qui tour à tour passaient du ténor au soprano, et de cette voix à la basse, pendant que les autres voix brodaient sur ce thème un travail fastidieux d'accords, de canons, de fugues et d'imitations; enfin, par une inconcevable bizarrerie, les musiciens qui avaient à leur partie le chant populaire répétaient sans cesse les paroles mondaines ou même scandaleuses de la chanson, telles que *A l'ombre d'un buissonnet*, ou *Margot, ma douce mie*, pendant que les autres les accompagnaient par des *Kyrie eleison* ou par un *Gloria patri*. C'est ainsi qu'un air célèbre, connu dès le quatorzième siècle sous le titre de *la Chanson de l'Homme armé*, a fourni le thème de plus de deux cents messes à des musiciens français, italiens et belges. Enfin c'est ainsi qu'on chantait à l'église, même à Rome et jusque dans la chapelle Sixtine. Vous entendrez tout à l'heure un fragment d'une composition de ce genre, telle qu'elle était exécutée au temps de Léon X. Ce morceau est de Josquin Després, le plus grand artiste de son siècle et le maître de tous les musiciens qui se distinguèrent par la suite. Vous aurez peu de penchant pour ce morceau, parce qu'il ne repose guère que sur un travail mécanique et parce que sa modulation est trop étrangère aux habitudes de votre oreille; toutefois, si vous voulez vous souvenir qu'il y a près de trois cent cinquante ans qu'il a été fait, vous avouerez qu'il n'est pas dépourvu de merite. C'est comme un point de départ et de comparaison que j'ai cru devoir vous l'offrir.

Il n'y avait qu'une manière au commencement du seizième siècle, et l'attention la plus minutieuse ne parviendrait pas à discerner de traces de ce que nous appelons aujourd'hui les écoles italienne, allemande et française. L'Angleterre même, si rebelle maintenant aux inspirations de la musique, marchait alors à l'égal du reste de l'Europe dans l'art de combiner des sons : vous en pourrez juger, messieurs, par une antienne à quatre parties, écrite par Henry VIII, qui s'honorait du titre de musicien, et qui cherchait dans la composition un délassement à ses froides cruautés.

Un fait très remarquable se manifeste toutefois dans ce temps d'arrangement mécanique des sons ; ce fait est le développement de l'instinct italien pour la mélodie. Dès le quatorzième siècle, des confréries s'étaient établies dans plusieurs villes de l'Italie, et particulièrement à Florence et à Pise, pour le soulagement des pauvres et des prisonniers. Les membres de ces confréries, revêtus de longues robes noires ou blanches, et la tête couverte d'un voile, se réunissaient parfois et allaient par la ville, s'arrêtant devant chaque image de madone et chantant des cantiques appelés *Laudi spirituali*. Plus tard ces cantiques furent harmonisés. J'ai cru devoir vous faire entendre un de ces restes précieux d'un art d'inspiration. Vous y remarquerez, messieurs, et la suavité du chant, et la pureté de l'harmonie et la régularité du rhythme, qualités inconnues alors de tout autre peuple que les Italiens.

Ce furent sans doute ces *Laudi* qui exercèrent de l'influence sur quelques-uns des élèves de Josquin Desprès, particulièrement sur le génie de Nicolas Gombert, maître de chapelle de l'empereur Charles-Quint, et de Jean Mouton, directeur de la musique du roi de France François I^er^. Vous trouverez dans leur musique plus de douceur que dans celle de leur maître ; vous y verrez que l'art marche à son but et que la musique religieuse prend le caractère calme et solennel qui convient à la prière. Un de ces hommes inspirés, de ces artistes prédestinés qui n'apparaissent que de loin en loin, Jean-Pierre-Louis de Palestrina vint au milieu du seizième siècle developper ces qualités et imprimer à la musique d'église le cachet d'une telle perfection qu'il n'a point été possible de surpasser ou même d'égaler ce maître.

Le dernier terme de ce qu'il était possible de faire avec les simples élémens qui étaient à sa disposition était atteint. Un autre homme de génie comprit cette vérité et trouva le principe d'une tonalité nouvelle, d'une harmonie plus passionnée; dès lors on eut l'élément de la musique dramatique, et tous les esprits se tournèrent vers la direction nouvelle qui leur était offerte. J'ai fait connaître l'origine et les progrès de ce nouvel ordre de choses dans mon concert historique de l'opéra. Je n'ai point à en parler ici. Vous entendrez, messieurs, cette musique de Palestrina, simple, dépouillée d'ornemens et du secours de l'accompagnement instrumental, et vous comprendrez, j'espère, que, dans les conditions où l'auteur de cette musique était placé, il était impossible de s'élever plus haut. C'est encore cette musique qu'on chante dans la chapelle pontificale à Rome; malheureusement le mode d'exécution a bien dégénéré depuis quarante ans. J'ai tâché d'en retrouver la tradition afin qu'il vous fût possible de saisir la nuance de supériorité qui distingue les ouvrages de ce grand artiste de ceux de ses prédécesseurs et de ses contemporains; trop heureux si j'ai pu y parvenir!

Il me reste à vous parler, messieurs, de la musique de concert au seizième siècle et des circonstances qui en ont déterminé les formes; je réserve ce sujet pour la seconde partie de cette séance.

L'Opéra-Comique a donné samedi dernier la première représentation d'une pièce en trois actes, sous le titre du *Pré-aux-Clercs;* le choix d'un sujet heureux, la conduite bien entendue de l'action et une partition remplie de beautés remarquables ont assuré à cet ouvrage le succès le plus brillant; les auteurs du poème et de la musique sont MM. Planard et Hérold. Dans le but de donner une analyse raisonnée de cet opéra, nous voulions entendre la seconde représentation; mais la mauvaise fortune qui poursuit l'Opéra-Comique a voulu que Mme Casimir, se plaignant d'une indisposition, ait arrêté cette deuxième représentation jusqu'à ce jour, au risque de porter le plus notable dommage aux auteurs et au théâtre. Dans cette circonstance, le directeur de l'Opéra, M. Véron, est venu généreusement au secours d'un théâtre dont l'existence intéresse la prospérité de la musique française en consentant à ce que Mlle Dorus se chargeât de remplacer Mme Casimir. Le beau talent de Mlle Dorus est une acquisition précieuse pour le succès du *Pré-aux-Clercs,* et l'on peut considérer comme la véritable première représentation de l'ouvrage celle où elle s'y fera entendre. Nous saisirons cette occasion pour rendre compte et de la pièce et de son exécution.

— Des sollicitations multipliées ayant été adressées à M. Fétis pour qu'il fît entendre une seconde fois son concert historique de la musique du seizième siècle, il a cédé à ces instances, et a fixé l'époque de ce concert au dimanche 13 janvier prochain. La séance aura lieu dans la salle du Conservatoire; on pourra se faire inscrire d'avance pour des loges ou pour des stalles au bureau de la *Revue musicale*, rue Saint-Lazare, 13.

— Nous croyons devoir annoncer aux jeunes gens qui ont obtenu des seconds prix de composition musicale aux concours de l'Institut que, sur les sollicitations de l'un d'eux, M. Véron vient de leur accorder leur entrée gratuite aux représentations de l'Opéra. Il y a plus que de la générosité dans cet acte administratif, il y a de l'amour de l'art.

Les répétitions d'*Ankastrom* se poursuivent avec activité à l'Académie royale de Musique; il y a lieu de croire que cet ouvrage sera représenté vers la fin du mois de janvier prochain. En attendant, *Robert-le-Diable* continue d'opérer ses séductions sur le public, et tel est son attrait qu'aux dernières représentations la salle n'a pu contenir la foule de curieux qui s'est présentée aux bureaux: il n'y a d'exemple d'un tel succès dans les annales d'aucun théâtre.

— *Mosè*, partition dans laquelle brillent des morceaux de la plus grande beauté, et Rubini et Tamburini font toujours fureur au Théâtre-Italien. Il n'y a rien de comparable au duo chanté par ces deux artistes.

Ce soir nous aurons la reprise d'*Otello* pour le début de Mme Carl, et dans quelques jours *Il don Giovanni*, où les trois rôles de femmes seront chantés par Mlles Julie et Judith Grisi, celui de don Juan par Tamburini, et celui de don Ottavio par Rubini.

— Les jeunes frères Eichorn sont décidément en possession de la faveur publique. Ces jeunes artistes, si remarquables par la précocité et le fini de leur talent, après s'être fait entendre au Théâtre-Italien avec un brillant succès, ont joué dans plusieurs représentations de l'Académie royale de Musique et n'y ont pas été moins bien accueillis; l'aîné surtout est déjà un artiste distingué; la justesse de son intonation est parfaite, la pureté de ses sons ne laisse rien à désirer, et ce qu'il ajoute aux morceaux qu'il joue est plein de goût. Il y a de l'avenir dans cet enfant.

— Le concert de M. John Field est fixé à mardi prochain 25 de ce mois; ce célèbre pianiste exécutera un concerto nouveau et plusieurs autres morceaux de sa composition.

— Ce soir doit avoir lieu la deuxième soirée de qua-

tuors et de quintettes de M. Baillot; nous rendrons compte de ces intéressantes séances dans notre prochain numéro.

Nouvelles des Départemens.

Douai. *Messe de Sainte-Cécile.* Voici la seconde année que les musiciens de la garde nationale font célébrer une messe en l'honneur de leur patronne. Cette année, M. Bauduin, leur chef, plein de zèle, a arrangé en symphonie militaire la magnifique ouverture *d'Oberon*. Ce morceau a été exécuté avec soin et ensemble; mais le manque d'instrumens à cordes s'opposait nécessairement à ce qu'une grande partie des effets de l'original fussent rendus.

Un solo de chant avec accompagnement de quatre cors et trois trombones, composé par M. Lefebvre, a suivi l'ouverture *d'Oberon*. L'exécution de ce morceau a été parfaite : un dialogue entre le 1er cor et le trombone ténor, joué par MM. Nourrit et Heisser, des modulations heureuses et de piquans détails en ont assuré le succès. M. Lefebvre a fait exécuter dans la même séance un chœur à grand orchestre de sa composition. « Il y a dans cette composition, nous dit notre correspondant, une connaissance des effets d'orchestre et une habileté dans les dispositions qui n'appartiennent pas à un élève sans expérience. » L'exécution de ces différens morceaux a été satisfaisante et a dénoté les progrès des musiciens de la garde nationale.

Une séance de la société d'émulation a eu lieu le dimanche 5 décembre. Nous parlerons de cette soirée.

Lyon. *Le Courrier de Lyon*, qui nous a fourni les détails que nous avons publiés sur la Société symphonique fondée depuis peu dans cette ville, n'a pas bien compris le but de cette institution. Il s'agit de former un orchestre; et jusqu'à ce que les études nécessaires aient produit des résultats satisfaisans, les séances de cette société se tiendront à huis clos : cette mesure mérite approbation. Des masses vocales seront jointes à l'orchestre, mais pour arriver là il faut des travaux et du temps. Ces observations qui nous sont communiquées sont fort justes.

Publications nouvelles.

Album Lyrique composé de douze romances, chansonnettes et nocturnes, orné de lithographies, mis en musique avec accompagnement de piano, par Mme Pauline Duchambge. — Paris, chez J. Meissonnier, rue Dauphine, n. 22.

Dans le genre moins facile qu'on ne pense de la romance, genre où il faut de l'esprit, de l'ame, de la nouveauté, et le sentiment d'une élégante harmonie, Mme Pauline Duchambge tient une place distinguée. Tant de jolies choses sont sorties de sa plume; de si tendres, de si douces pensées ont été exprimées par elle avec bonheur, qu'il n'est guère de jeune fille qui ne les sache par cœur et qui ne les ait répétées cent fois sur son piano. Voici de nouveaux accens d'amour, de joie, de mélancolie, tribut annuel d'une imagination facile, répertoire de nouvelles jouissances et de nouveaux succès pour les chanteurs de salon. La fortune de ce joli recueil ne sera sans doute pas plus mauvaise que celle des autres charmantes productions de son auteur : on chantera *Rien n'est changé dans ma patrie*, *Chantons nos belles*, *Le soldat suisse*, et le joli nocturne des *Chanteurs Italiens*, comme on a chanté, comme on chante les autres inspirations de Mme Duchambge.

Bulletin d'Annonces.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VI^me ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 48.

Condit. de l'Abonnem.		
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **Revue musicale** paraît le **Samedi** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'Agence générale de la musique et de la Revue musicale, rue Saint-Lazare, n° 31; M. Schlesinger, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 29 DÉCEMBRE 1832.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

CONCERT HISTORIQUE DE M. FÉTIS.

Discours sur la musique de concert, vocale et instrumentale, au seizième siècle.

Messieurs,

De nos jours, un concert consiste en une réunion nombreuse de musiciens, en un orchestre quelquefois formidable, enfin en une assemblée de personnes qui ne prennent part à la musique qu'en l'écoutant; ce n'était point ainsi que se faisaient les concerts au seizième siècle. Ce mot n'était même pas connu et l'on appelait *musique de chambre* tout ce qui n'était pas de la musique d'église. C'était au sein d'une douce conversation, souvent à la fin des repas et lorsque les convives étaient encore rangés autour de la table, qu'on apportait les instrumens et les cahiers de musique. Celui-ci prenait un luth, cet autre choisissait un théorbe, le troisième une viole, tandis que ceux qui ne savaient pas jouer des instrumens mêlaient leurs voix à leurs accords. Il n'y avait point à proprement parler d'accompagnement à la musique vocale; les mêmes parties servaient pour les chanteurs et pour les instrumentistes, et la plupart des compositions étaient, comme le disaient les Italiens, *da suonare e da cantare*, à jouer et à chanter. Ainsi, le par-dessus de viole exécutait à l'unisson du soprano, le luth doublait la partie du ténor et le théorbe secondait la basse. Ces instrumens avaient peu de son; ils étaient doux comme la musique qu'ils faisaient entendre. Jamais le son bruyant du cor ne se mêlait à leurs accens; la trompette et la saquebutte étaient reléguées à la guerre, et si quelque instrument à vent venait à se faire entendre, c'était un petit orgue de chambre, aux sons graves et mélancoliques. Un autre fait est digne de remarque; c'est que les chanteurs ne faisaient point alors consister une partie de leur mérite dans une grande étendue de voix comme ils le font de nos jours, et la plupart des parties chantantes ne franchissaient pas l'intervalle de dix ou douze notes. Enfin, toutes les conditions de l'art avaient pour objet de ne produire que des effets calmes et doux.

Vous comprenez, messieurs, ce qu'il y a de neuf et d'original pour notre oreille dans un système de musique si différent de ce que nous avons l'habitude d'entendre. Cet intérêt s'accroît encore par les rapports historiques de la plupart des morceaux qui vous sont offerts dans cette séance. Il en est peu qui ne se rattachent au souvenir de quelque personnage important de ce seizième siècle qui en a produit un si grand nombre. Il me semble que cette seule circonstance serait digne d'exciter votre attention, lors même que ces monumens ne porteraient pas en eux-mêmes une cause d'intérêt non moins vif. Examinons ce qui distingue essentiellement les formes de la musique de concert de celles de la musique d'église à l'époque dont il s'agit : nous puiserons dans cet examen un enseignement utile pour apprécier les qualités d'un style que nous jugerions peut-être avec prévention si nous ne nous mettions en garde contre les préjugés de notre éducation.

Ainsi que je l'ai dit au commencement de la première partie de ce concert, la partie faible de la musique d'église au commencement du seizième siècle est la mélodie, et vous avez pu vous en convaincre à l'audition de quelques-uns des morceaux que vous venez d'entendre. Bien différente en cela, la musique de chambre composée dans le même temps semble n'avoir eu pour but que de délasser l'esprit des fatigues du contre-point par une facile production de la cantilène. Cette villanelle napolitaine et cette chanson française qui tout-à-l'heure retentissaient à votre oreille vous ont donné la mesure de cette différence de style. Quelle cause a donc pu la rendre si sensible? Je n'en vois point d'autre que dans la destination même de concert qu'on désigne

sous le nom de *musique de chambre*. Cette destination était toute populaire. De quoi s'agissait-il alors dans ces conerts, si ce n'est de manifester à l'extérieur cette disposition joyeuse qui suit un repas agréable, ou d'abréger l'ennui d'une sérieuse conversation? Or, lorsque l'éducation musicale est peu formée, ce n'est pas avec les produits d'un art correct que s'expriment les élans de notre satisfaction ou que se dissipent nos ennuis; les simples mélodies des chants populaires qui ont bercé notre enfance agissent sur nous avec bien plus d'efficacité. C'était donc des chants du peuple qui formaient la base de la musique vocale de concert au seizième siècle, et c'est de là que naît la différence si remarquable qu'on aperçoit entre ce genre de musique et celui de la musique d'église. Mais le goût d'harmonie qui dominait alors fut cause que les compositeurs s'emparèrent de ces mélodies pour les enrichir de leurs accords, et qu'au lieu de les dépouiller de leur rhythme, comme ils le faisaient dans leurs compositions religieuses, ils le leur conservèrent avec soin. Cette proposition, si hasardée qu'elle puisse paraître, se peut démontrer avec facilité par la conservation du caractère original des mélodies dans la musique de chambre. Le type national y est empreint, et la naïveté primitive s'y manifeste à chaque instant. Quelle analogie y a-t-il entre les *villotes* ou les *villanelles* de Naples, les *madrigali* de Rome et de Venise, les *quolibets* de l'Allemagne, et les chansons de France? Voyez si rien de tout cela ressemble en quelque chose à ce vilhancico si singulier de l'Espagne, où règne déjà le caractère des mélodies que nous retrouvons dans la plupart des chants populaires de l'Andalousie et de l'Estramadoure? Et ceci n'est pas un des faits les moins importans de l'histoire de la musique, qu'il y ait une telle diversité de manière dans la musique de concert du seizième siècle, tandis qu'il n'y a qu'un style dans la musique d'église. Considérez, messieurs, l'élégance gracieuse de cette antique villanelle que vous avez entendue dans la première partie de cette séance, et comparez cela avec l'esprit sémillant et presque goguenard de la chanson de Clément Jannequin; passez ensuite à la profonde mélancolie du madrigal de Palestrina, puis à la verve désordonnée de la mélodie espagnole, et vous serez convaincus qu'il y a dans tout cela des différences radicales qui ne tirent point leur origine de certaines écoles, mais bien de types nationaux qui existaient indépendamment des conditions de l'art.

Il faut cependant avouer que si les villanelles ne sont guère sorties des limites du royaume de Naples, si le vilhancico n'a point franchi les Pyrénées, si les madrigaux de l'Italie n'ont jamais pénétré jusqu'à Paris, enfin si chaque nation a conservé dans sa musique de concert son caractère original et son goût de terroir, la chanson originaire a été plus favorisée et bien plus généralement connue. Dès le quatorzième siècle les musiciens italiens en choisissaient les mélodies pour les arranger à trois parties, en y ajustant des vers de Landini, de Manchetti ou même du Dante, et l'usage d'écrire des *canzonette alla francese* s'est conservé au-delà des Alpes pendant plus de deux cents ans. On a dit que les Français ont toujours été plus chansonniers que musiciens; sans examiner ici le degré de justesse de cette critique, je dirai qu'on retrouve jusque dans les temps les plus reculés quelque chose de cette gaîté remplie de verve et de cet esprit qui distingue encore aujourd'hui la chanson française, et que dans le seizième siècle il en a été fait un nombre immense qu'on entendrait encore avec plaisir. Suivant le goût de l'époque pour l'harmonie, la plupart de ces chansons sont écrites à quatre, cinq ou six parties. On les imprimait dans de petits recueils où chaque genre de voix était renfermé dans un volume séparé, et ces livres de musique se distribuaient à tout venant dans les assemblées et les repas; il était rare qu'il ne se trouvât point dans une de ces réunions assez de personnes instruites dans la musique pour compléter le nombre de parties nécessaires. On s'étonne aujourd'hui que des femmes aient pu se décider à prononcer les paroles graveleuses de la plupart de ces chansons, et pourtant il n'en était pas de si pudique qui ne s'y prêtât de bonne grace.

Vous aurez occasion de remarquer dans cette séance, messieurs, la très grande différence qui existe entre la musique vocale du seizième siècle et la musique instrumentale. La première était dépourvue de tout ornement, et la mélodie s'y faisait entendre dans l'état le plus simple, car ce qu'on a nommé depuis lors *l'art du chant* n'existait point encore: toute personne qui avait de la voix et qui savait lire la musique prenait rang parmi les chanteurs. Dans la musique instrumentale, au contraire, les ornemens étaient multipliés jusqu'à l'excès. Pièces d'orgue, d'épinette ou de viole, tout était surchargé de trilles, de mordents et de groupes; toutefois ces ornemens participaient encore du caractère naïf qui dominait dans toutes les parties de l'art et ne ressemblaient pas aux traits hardis dont nos virtuoses usent aujourd'hui avec non moins de prodigalité. S'il était facile d'être chanteur, il ne l'était pas de jouer des instrumens, et c'est une notable erreur que de croire que l'habileté des exécutans ne date que de nos jours. Je connais peu d'artistes qui maintenant pourraient

rendre d'une manière satisfaisante certaines pièces qui charmaient l'oreille de Henri II, de Marie d'Écosse ou d'Elisabeth, et ce n'est pas trop que les talents admirables de MM. Kalkbrenner, Baillot et Franchomme pour vous donner une idée juste de cette musique.

Messieurs, je crois ne devoir rien ajouter à ce que je viens de dire pour vous préparer à entendre les morceaux qui seront exécutés dans la seconde partie de ce concert : leur audition suppléera avec avantage à ce que je pourrais encore dire sur ce sujet.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LA PRÉ AUX CLERCS,

Opéra-comique en trois actes, paroles de M. Planard, musique de M. Hérold.

L'Opéra-Comique voit enfin luire de beaux jours pour lui, après avoir langui depuis sa réorganisation. Une heureuse fortune lui a donné un bon ouvrage destiné à lui rendre la prospérité et à faire oublier les succès négatifs qui lui ont été si funestes depuis trois mois. Ou je me trompe fort, ou le *Pré aux Clercs* lui donnera les moyens de se constituer avec plus de solidité si l'administration sait profiter des avantages qu'elle en peut tirer. Parlons de cet ouvrage, et d'abord du sujet et de la conduite de la pièce.

Pour les Parisiens du temps de Charles IX et de Henri III, le *Pré aux Clercs* était un lieu de plaisir et quelquefois un champ de mort, car c'était là que se donnaient les rendez-vous d'amour, que les soldats allaient s'enivrer et que les grands seigneurs allaient se couper la gorge pour de futiles querelles. C'est là qu'arrive dans l'opéra le baron de Mergy, envoyé près de Charles IX par Henri de Navarre pour réclamer sa femme Marguerite de Valois et certaine dame de sa suite, noble fille du Béarn, dont je ne sais que le nom d'*Isabelle*. Marguerite est en quelque sorte prisonnière à la cour de son frère; c'est un ôtage qu'on veut avoir de la disposition du roi des Huguenots; quant à la belle Béarnaise, nul prétexte ne peut exister pour qu'on la garde; aussi n'en est-ce point un que le roi de France allègue pour la retenir : il ne donne d'autre motif de son refus de la rendre aux demandes du roi de Navarre que sa volonté de la garder à sa cour et de donner sa main à l'un de ses favoris, le comte de Comminge. Mais le baron de Mergy n'est pas venu à la cour de France dans le but seulement de remplir une honorable mission : les intérêts de son amour l'y appelaient aussi, car il aimait Isabelle avant qu'elle quittât le Béarn pour Paris, et ses vœux étaient favorablement écoutés.

Il est facile de comprendre quelle émotion fait naître dans son cœur le refus de rendre Isabelle à son amour et la volonté de la donner à un autre. Heureusement, Marguerite s'intéresse à cet amour, et, dans l'impossibilité de le servir ouvertement, son esprit féminin, tout rempli de la dissimulation et de la ruse d'une cour italienne, n'imagine rien de mieux que de marier secrètement les deux amans, et de se servir pour l'accomplissement de ce dessein de l'imagination inventive de Cantarelli, ami de Comminge et fourbe adroit. Cantarelli serait le dernier homme auquel il faudrait avoir recours, s'il était libre de suivre ses penchans ; mais malgré toute son habileté, une imprudence l'a compromis et l'a mis à la merci de Marguerite. Une lettre écrite par lui au duc de Guise, et dans laquelle il laisse voir des dispositions à servir les intérêts de la maison de Lorraine, est tombée entre les mains de la reine de Navarre; cette lettre peut le perdre si sa soumission n'est entière aux ordres qui lui sont donnés. Il promet donc tout ce qu'on veut, au risque des dangers qu'il en peut courir, et malgré l'épouvante que lui cause l'épée du comte de Comminge, le plus redoutable spadassin de ce temps. Nicette, filleule de Marguerite, doit se marier le lendemain dans une église voisine du *Pré aux Clercs;* sous prétexte d'assister à la cérémonie, Marguerite s'y rendra avec Isabelle, et le même prêtre bénira l'union de Nicette avec son prétendu et d'Isabelle avec Mergy. Cantarelli fournira à ceux-ci les moyens de sortir de Paris et ils fuiront vers la Navarre.

Cependant Comminge a cru voir quelques signes d'intelligence entre Mergy et Isabelle; il est jaloux et déjà sa main caresse la garde de son épée. Cantarelli frémit à l'idée des soupçons qui planeront sur lui si les jours de Mergy sont menacés, et son imagination ne trouve rien de mieux pour calmer la jalousie de Comminge que de lui faire une fausse confidence des amours de Marguerite avec l'envoyé de son époux. Il lui en donne pour preuve le rendez-vous qui est fixé dans ce lieu même entre les deux amans, et lui montre la porte secrète qui doit servir à y introduire le baron de Mergy. En effet, bientôt on frappe à cette porte, et c'est Comminge qui l'ouvre; l'étonnement de Mergy est extrême. L'explication prend le caractère de la violence, et les railleries du comte irritent son rival au point que celui-ci le défie. Le lieu choisi pour le combat est précisément le *Pré aux Clercs*, près de l'église où doit se faire l'union d'Isabelle et de celui qu'elle aime.

Au troisième acte, la scène est près de cette église;

la reine, Isabelle et Mergy en sortent pleins d'agitation. Le mariage est fait, il ne s'agit pour Isabelle que de fuir loin de Paris; un autre soin préoccupe son époux, car l'heure de son duel est arrivée. Cantarelli vient le tirer d'embarras en annonçant que tout est prêt et qu'il ne reste plus qu'à revêtir Isabelle de son déguisement. Elle s'éloigne avec la reine pour se disposer à la fuite. Mergy resté seul est bientôt rejoint par Comminge. La fureur de celui-ci est au comble lorsqu'il apprend qu'Isabelle est désormais inséparable de son rival. Tous deux mettent l'épée à la main, mais des archers viennent les séparer. Ils s'éloignent pour terminer le combat; Marguerite et son amie reviennent, étonnées de ne point trouver Mergy; elles apprennent bientôt la cause de son absence par les cris de Cantarelli qui vient d'être témoin du duel des deux rivaux. Un bateau paraît sur la rivière emportant le corps d'un homme qui vient de périr dans un combat singulier; Isabelle est près de s'évanouir, mais bientôt son époux est dans ses bras; le comte est tombé sous ses coups.

On voit qu'il y a de l'intérêt dans le sujet; quant aux détails de la conduite de l'ouvrage, ils me paraissent fort satisfaisans. Les caractères sont bien dessinés; celui de Cantarelli est particulièrement remarquable. M. Planard a d'ailleurs le mérite d'avoir tracé de belles situations musicales et d'avoir bien servi le génie du compositeur. Tous les morceaux de musique sont bien placés et bien coupés; enfin, à mon sens, le *Pré aux Clercs* est un des meilleurs drames lyriques qui aient été donnés depuis long-temps à l'Opéra-Comique.

La musique me semble devoir ajouter beaucoup à la réputation de M. Hérold, réputation qui, pour le dire en passant, n'a point été en France égale à son talent. Dans *Zampa*, M. Hérold s'est incontestablement élevé au-dessus de ce qu'il avait fait jusque-là; on y trouve une énergie de pensée et une richesse d'éxécution dignes des compositeurs les plus renommés de cette époque; la partition du *Pré aux Clercs*, qui n'est point inférieure en mérite, est d'un autre genre et montre dans son auteur une flexibilité de talent fort remarquable. Un sentiment exquis de l'expression dramatique règne dans tous les morceaux, et à cette qualité fort importante se joint une élégance parfaite de style dans les détails.

L'ouverture est écrite dans un système de modulation inusité, mais qui n'est pas sans effet. Son introduction est dans un ton mineur, et son mouvement vif se termine au majeur relatif. La conduite de la première partie est aussi en dehors des habitudes, car son premier repos ne se fait ni à la dominante du ton mineur ni à celle du ton majeur. Du reste, l'effet de ce morceau est satisfaisant; on y trouve de la verve et de l'originalité. Parmi les morceaux du premier acte, j'ai remarqué surtout un duo chanté par Mlle Massy et Fargueil dont la mélodie est gracieuse, naturelle, et dont l'instrumentation fort simple est de très bon goût.

Au second acte, une romance délicieuse, un trio excellent pour deux voix de femmes et ténor, et un finale bien disposé, composent la partie la plus importante de la musique. Je dois signaler aussi pour ses dispositions le grand air qui a été écrit originairement pour Mme Casimir et que Mlle Dorus chante avec un talent remarquable. Dans tous ces morceaux il y a un cachet d'individualité qui range M. Hérold parmi les musiciens originaux. Les formes sont à lui, et toute trace de cette imitation à laquelle il s'était laissé entraîner dans quelques-uns de ces ouvrages y disparaît entièrement.

Le troisième acte peut être considéré comme un chef-d'œuvre d'expression scénique. Le trio chanté par Mme Ponchard, Mlle Dorus et Thénard est une des plus heureuses pensées qu'un compositeur puisse rencontrer dans la vie. Il n'y a rien là qui ressemble à de la manière, rien qui ne fasse sentir l'émotion du musicien au moment de sa création. La première pensée du morceau, le retour parfaitement ménagé de l'idée principale, la disposition des voix, tout se réunit pour faire de ce beau trio une des choses les plus remarquables de la scène française dans ces derniers temps. En somme, la partition du *Pré aux Clercs* est un excellent ouvrage, et je ne doute pas que l'Allemagne ne lui fasse le même accueil qu'elle a fait à *Zampa*.

La *Revue musicale* a fait connaître à ses lecteurs, par son dernier numéro, les circonstances qui avaient retardé la deuxième représentation du *Pré aux Clercs* après son brillant succès, et le remplacement de Mme Casimir par Mlle Dorus, qui, avec l'autorisation de M. Véron, a bien voulu consentir à jouer le rôle d'*Isabelle*. Accueillie samedi dernier avec enthousiasme par les nombreux spectateurs qui s'étaient rendus à cette représentation, Mlle Dorus a justifié les espérances du public par la manière dont elle a chanté le rôle qu'elle avait appris en deux jours, et son succès s'est confirmé aux représentations suivantes. Redemandée après la représentation, cette jeune cantatrice est venue recevoir du public les témoignages du plaisir qu'elle lui avait fait.

Mme Ponchard n'a point d'occasion dans le *Pré aux Clercs* de développer toute son habileté comme cantatrice, ce qui ne l'empêche pas de donner beaucoup de soins à son rôle et d'y faire preuve d'un beau talent. Elle s'y distingue d'ailleurs comme actrice; son jeu est animé,

intelligent et empreint de la dignité convenable. Le public lui rend justice, et des applaudissemens unanimes récompensent ses efforts.

Depuis long-temps il n'y avait point eu d'ouvrage monté avec autant de soin à l'Opéra-Comique ni joué avec autant d'ensemble que le *Pré aux Clercs*. Thénard est fort bien dans le personnage du baron de Mergy; il chante avec goût et joue avec chaleur. Lemonnier est aussi satisfaisant dans le rôle du comte de Comminge, Féréol est excellent dans son personnage italien, et Mlle Massy est fort agréable dans le personnage de Nicette. Il y a d'ailleurs de l'ensemble dans les chœurs et dans l'orchestre : enfin, les costumes et les décorations ont le degré de vérité convenable.

Le *Pré aux Clercs* offre la preuve qu'il ne faut que présenter du plaisir au public pour l'attirer. L'Opéra-Comique offre l'image de la prospérité depuis qu'il donne des représentations de cet ouvrage, et le public a repris le chemin de ce théâtre. Nul doute que ce succès ne se soutienne long-temps; il ne faut pour cela que le ménager et que préparer des représentations de lendemain qui ne soient pas des relâches déguisés.

Concert de M. John Field.

Clementi, dont le talent était le type de la perfection dans l'art de jouer du piano, a donné des leçons à beaucoup de personnes, mais il n'a fait l'éducation complète que d'un petit nombre d'élèves. Parmi ceux-ci, MM. Field et Klengel sont ceux qui ont acquis le talent le plus distingué. Lui-même se complaisait dans son ouvrage en écoutant ces deux artistes, et il entreprit d'assez longs voyages en France, en Italie, en Allemagne et en Russie dans lesquels il se faisait accompagner par eux afin de les faire entendre comme des témoignages de la bonté de sa méthode. Ce fut dans un de ces voyages qu'il laissa M. Field à Pétersbourg, où ce grand pianiste a passé depuis lors près de trente ans.

A l'époque où M. Field arriva en Russie, la cour de l'empereur Alexandre était devenue le rendez-vous de beaucoup de grands artistes, et les deux capitales de la Russie se disputaient leurs talens. C'était alors qu'on trouvait à Pétersbourg ou à Moscou Boïeldieu, Rode, Baillot, Lamarre, Eloy Devicq, et quelques autres dont le mérite était plus ou moins distingué. La réunion de tant d'hommes de talent put seule consoler M. Field du chagrin que lui causait sa séparation de son illustre maître; elle eut aussi de l'influence sur le développement de son génie pour la composition, et peut-être devons-nous à l'émulation qui se développait entre tous ces artistes les belles compositions sorties de la plume de M. Field. Ces compositions sont connues de tous les pianistes; ses concertos ont été surtout l'objet de leurs études. Dans ces ouvrages, la nature du talent de M. Field se montre comme dans son exécution, et l'on y remarque également la douceur, la grace de la mélodie, la pureté de l'harmonie et le bon goût des traits. D'ailleurs, original et tout individuel, il n'emprunte aux grands maîtres qui l'ont devancé ou à ses contemporains que l'art d'écrire avec élégance et cette sagesse qui consiste à ne point faire du piano un instrument d'exception sans autre objet que de faire briller le mécanisme des doigts.

C'est aussi de la musique que M. Field veut faire lorsqu'il joue du piano, et l'objet qu'il se propose est bien plus d'émouvoir que d'étonner; mais ce qu'il ne veut pas faire, il le fait, car rien n'est plus étonnant qu'un pianiste qui joue dans sa manière. Quiconque n'a point entendu ce grand pianiste ne peut se faire d'idée du mécanisme admirable de ses doigts, mécanisme tel que les plus grandes difficultés semblent être des choses fort simples, et que sa main n'a point l'air de se mouvoir. Il n'est d'ailleurs pas moins étonnant dans l'art d'attaquer la note et de varier à l'infini les diverses nuances de force, de douceur et d'accent. Un enthousiasme impossible à décrire, un véritable délire s'est manifesté dans le public à l'audition de ce concert plein de charme rendu avec une perfection de fini, de précision, de netteté et d'expression qu'il serait impossible de surpasser et que bien peu de pianistes pourraient égaler.

Si je ne consultais que mon goût, je dirais que les deux rondeaux et les délicieux andantés dont ils ont été précédés sont d'excellens morceaux de concerts; mais, sans pouvoir expliquer pourquoi, le public aime dans une seconde partie de concert quelque chose de plus brillant et de moins tranquille. M. Field semble n'aimer ni ce que nous appelons en langage mensonger des fantaisies, ni les variations; je ne les aime guère non plus; mais si les agréables rondeaux qu'il fait et joue si bien ont du charme dans un salon, je pense qu'il faudrait autre chose dans une grande salle et devant un public nombreux pour exciter les applaudissemens dont un artiste ne peut se passer. Au reste, je ne donne point à cette observation plus d'importance qu'elle n'en mérite.

L'intérêt du concert de M. Field devait se porter sur lui; néanmoins on a remarqué et applaudi avec chaleur un quintetto avec contrebasse obligée composé par Mayseder et exécuté par MM. Tilmaut frères, Cherblanc, Urhan, Lutgen et Durier. Ce morceau, plus grave,

plus sévère que la musique ordinaire de Mayseder, a été rendu avec beaucoup d'ensemble et de fini ; M. Tilmant l'aîné particulièrement s'est distingué par la pureté, la douceur de ses sons et parfois par l'énergie de son archet.

M. et Mme Boulanger se sont fait entendre dans plusieurs morceaux de chant et ont été applaudis.

Soirées de M. Baillot.

Ce plaisir si pur que goûte tout amateur de musique digne de ce nom, à entendre les beaux ouvrages des grands maîtres rendus avec une verve et une perfection sans égale par M. Baillot et par les artistes distingués qui l'accompagnent, ce plaisir, dis-je, M. Baillot ne nous le donne qu'à petites doses. Quoi ? deux soirées seulement ! Deux soirées de délices où le grand artiste semble n'avoir atteint le dernier degré du talent de l'inspiration que pour nous laisser le regret de l'entendre si peu de temps ! Ce ne sera sans doute qu'une interruption qui sera suivie de la reprise de ces séances dans lesquelles quiconque est sensible aux véritables beautés de l'art vient oublier toutes les profanations dont son oreille est chaque jour blessée.

Je n'ajouterai rien, je ne saurais rien ajouter aux éloges que j'ai déjà donnés maintes fois au merveilleux talent dont M. Baillot fait preuve dans l'exécution des œuvres de Boccherini, de Haydn, de Mozart et de Beethoven, si ce n'est que ce talent grandit chaque jour et qu'à rebours des autres hommes cet artiste acquiert plus de force, de chaleur et de jeunesse à mesure que les années lui viennent. En vérité, cela tient du prodige.

Fétis.

Nouvelles étrangères.

Vienne. *Théâtre de Josephstadt.* Ce théâtre a été ouvert pour cette saison sous la direction de M. Stœger. Le premier opéra qui a été représenté est une traduction allemande de l'*Ultimo giorno di Pompei*, de Paccini. Mme Zimmer et M. Pœk ont été applaudis dans les rôles principaux : les chœurs et l'orchestre ont mis beaucoup d'exactitude et d'énergie dans leur exécution. *Zampa*, de M. Hérold, a été repris ensuite, et son brillant succès ne s'est pas moins soutenu que dans la saison précédente. Ce bel ouvrage a bientôt fait oublier la partition de Paccini.

Au théâtre de l'Opéra, M. Dreska, de Prague, a été fort applaudi dans le rôle de *Tamino* de *la Flûte enchantée*. Après son début, on a joué le petit opéra *Die Ochsenmenuette* (Le menuet du bœuf) qui a été bien accueilli.

Un grand concert donné au bénéfice de l'institution des Aveugles a réuni une société brillante de dames et d'amateurs choisis.

La *Bataille de Vittoria* de Beethoven et l'ouverture du *Jeune Henri*, de Méhul, avec vingt-quatre cors, sont les morceaux les plus importans qui y ont été exécutés. Au nombre des chanteurs se trouvaient Mme la comtesse d'Almasy, le baron de Razonnet, Mlle Ehnes, Mme Huber, MM. Titze et Lugano. Seize pianistes distingués ont exécuté des pièces arrangées par Czerni pour huit pianos à quatre mains, et le concert a été terminé par une marche triomphale pour quarante trompettes, qui a excité le plus vif enthousiasme.

Berlin. Après le *Crociato* de Meyerbeer, qui a été joué avec le plus brillant succès, le 15 octobre, au théâtre de la Kœnigsstadt pour l'anniversaire du jour de naissance du prince royal, on a donné au théâtre royal la première représentation de *Irene*, grand opéra de Charles Arnold. Il semblait que tout se fût réuni pour nuire au succès de cet ouvrage. Mme Pirscher, chargée du rôle principal, Mlle Grünbaum, ne se portaient pas bien, et M. Bader, atteint d'un rhume violent, fut obligé de passer la plus grande partie de son rôle ; malgré ces accidens et beaucoup d'autres qu'il serait trop long de rapporter, la partition de M. Arnold fut jugée digne de beaucoup d'estime par les artistes qui assistaient à la représentation.

Dresde. Un nouvel opéra, qui a pour titre *Salvator Rosa*, et dont M. Pasorelli a composé la musique, a été représenté sur le théâtre de cette ville avec un succès contesté. Cependant, à la fin de la représentation, le compositeur a été demandé et applaudi.

Prague. La *Semiramis* de Rossini, traduite en allemand, a produit ici la plus vive sensation. Mme Podhorsky a chanté le rôle de *Semiramis* de manière à satisfaire l'auditoire exigeant qui assistait à la représentation ; Mlle Emmering a mérité aussi des applaudissemens dans celui d'Arsace. A l'égard de M. Illner, on s'accorde dans la critique sur sa manière de chanter le rôle d'*Assur* ; il y a été fort inégal.

Carlsruhe. Un jeune compositeur, M. Charles Auguste Weber, professeur de musique au Lycée de Rastadt, près de Baden, s'est fait remarquer ici depuis peu par le mérite de ses ouvrages. Au troisième concert du *Muséum*, il a fait exécuter une ouverture remplie de traits heureux et dont l'instrumentation brille d'une multitude d'effets neufs et bien sentis. Quatre chœurs de sa composition pour soprano, mezzo soprano,

ténor et basse, ont aussi produit beaucoup d'effet. M. Weber s'est déjà fait connaître par des chansons, des pièces pour le piano, des quatuors pour le violon et d'autres ouvrages. C'est aussi un violoniste distingué.

— La Société philharmonique de Londres vient de décider qu'il serait offert une somme de cent guinées à M. Mendelsohn Bartholdy, pour la composition d'une symphonie, d'une ouverture et d'une pièce concertée pour le chant.

Étrennes musicales.

L'approche du renouvellement de l'année a fait éclore un bon nombre de productions nouvelles, destinées à être données en étrennes. Un choix heureux de morceaux, des noms populaires, de jolies lithographies, et le luxe typographique, tels sont les élémens de succès de la plupart de ces recueils destinés à survivre à la circonstance qui les a fait naître.

M. Ed. Bruguière, qui vient de faire un voyage aux États-Unis d'Amérique, a rompu le silence que son éloignement lui avait fait garder. L'Album composé de douze romances dont il a écrit la musique et qui a paru chez M. Frère, passage des Panoramas, nous apprend qu'il n'a rien perdu de son talent aimable et gracieux. Parmi les jolies romances qui composent son recueil, nous avons remarqué celles-ci : *Aimer, c'est vivre; La Nuit à Venise; Laissez-les dire, aimez toujours; la Walse des montagnes; Ah! mon ami, tu peux pleurer.*

Sous le titre de *la première heure de* 1833, M. Launer (boulevard Montmartre, n. 14) vient de publier un Album de douze romances composées par Mmes les duchesses de St.-Leu et d'Abrantès, Mlle Elisa Launer, MM. G. Meyerbeer, Albert Sowinski et Valentin Castelli. La romance qui a donné son titre à l'Album : *Minuit, ou la première heure de* 1833, est composée par Mme la duchesse d'Abrantès, et se distingue par une mélodie agréable. *M'oublieras-tu?* par Mme la duchesse de St-Leu, est une composition fort aimable. M. Meyerbeer a fourni deux romances qui, comme on le pense bien, ne sont pas les moins remarquables du recueil. *Les Cloches du soir*, de Mlle Elisa Launer, font bien augurer de l'avenir de cette jeune personne, et les compositions de MM. Albert Sowinski et Valentin Castelli méritent d'être mentionnées.

M. Romagnesi publie depuis douze ans un joli cahier qui paraît au 1er janvier sous le titre de *Etrennes Lyriques.* Celui qu'il a fait paraître cette année, et qui ne le cède en rien aux précédens, se compose de six romances de M. Romagnesi, et de deux quadrilles de contredanses, un galop et une valse. Ces différens morceaux ne le cèdent pas aux agréables compositions de M. Romagnesi.

L'ÉDITEUR DE LA REVUE MUSICALE

A SES ABONNÉS.

Il existait des journaux de musique dans presque tous les pays de l'Europe, et la France n'en possédait pas lorsque le fondateur de celui-ci conçut le projet de satisfaire à un besoin devenu plus impérieux à mesure que l'éducation des Français se perfectionnait sous le rapport de la musique; de là l'origine de la *Revue musicale*.

Le succès de cet écrit périodique a dépassé toute espérance : six années d'existence, et, s'il est permis de le dire sans être accusé d'orgueil, l'estime de tous les musiciens instruits en ont constaté l'utilité. Depuis que ce recueil a commencé de paraître, les gazettes de musique de l'Allemagne, de l'Italie et de l'Angleterre en ont tiré une partie de leurs matériaux. Indépendamment du compte rendu des représentations d'opéras, des concerts et de toutes les solennités musicales de Paris, des départemens et des pays étrangers, on a trouvé jusqu'ici dans la *Revue musicale* l'analyse de la musique dramatique, considérée sous le double rapport de l'effet et de l'art; des articles historiques et critiques sur une multitude de sujets intéressans de la musique, et sur les instrumens anciens et nouveaux; des notions biographiques sur les musiciens les plus renommés, des articles nécrologiques, et l'annonce de toute la musique nouvelle qui a été publiée, soit en France, soit dans les pays étrangers.

Loin de demeurer en-deçà de ses engagemens vis-à-vis du public, l'éditeur de la *Revue musicale* s'est toujours efforcé de les dépasser. De nouvelles améliorations ont été conçues par lui, et l'année 1833 va les voir accomplir.

Le premier samedi de chaque mois, les abonnés recevront un morceau de chant ou d'instrument, composé pour la *Revue musicale* par MM. Rossini, Meyerbeer, Boieldieu, Auber, Panseron, F. Bérat, Mme Pauline Duchambge. — MM. Paganini, Kalkbrenner, Field, Moschelès, Labarre, Tulou, etc.

Ces morceaux ne seront publiés que dans la *Revue musicale*, et ne se vendront pas séparément.

Tous les trimestres un portrait de musicien célèbre sera adressé aux abonnés. Les chanteurs et cantatrices remarquables du Théâtre-Italien et de l'Opera, les instrumentistes habiles contemporains formeront cette in-

téressante galerie. L'exécution en seraconfiée à des artistes d'une haute réputation.

Ainsi, chacun des morceaux étant calculé à 2 fr. net, et chaque portrait à 3 fr., la totalité formera une somme de 36 fr., supérieure d'un cinquième au prix de l'abonnement.

La *Revue musicale* se compose comme il suit :

Partie historique et critique,

Contenant des articles raisonnés sur tout ce qui intéresse l'histoire de la musique en général, ou quelque pays et quelque époque en particulier; les théâtres, les instrumens, etc., ainsi que des recherches sur les rapports de la musique avec la société et les individus.

Partie scientifique.

Examen de toutes les théories nouvelles, ou des modifications des anciennes.

Variétés.

Recueil de curiosités musicales de tout genre.

Nouvelles de Paris.

Compte rendu des représentations d'opéras et de ballets nouveaux et des reprises d'anciens ouvrages, de débuts de chanteurs, de concerts, de réunions musicales du beau monde, d'arrivée ou du départ des artistes célèbres, etc.

Nouvelles des départemens.

Détails sur les concerts, écoles de musique, sociétés philharmoniques, représentations théâtrales, etc.

Nouvelles étrangères.

Détails sur toutes les représentations des théâtres de l'Italie, de l'Allemagne, de l'Angleterre, de l'Espagne, etc. Compte rendu des opéras nouveaux, des cantates, ballets, fêtes musicales de l'Allemagne, de la Suisse et de l'Angleterre; mouvement des théâtres; compositeurs et chanteurs nouveaux, etc.

Biographie et nécrologie.

Notices biographiques et nécrologiques sur les compositeurs, chanteurs et instrumentistes les plus célèbres.

Littérature musicale.

Examen des livres, brochures, pamphlets et journaux relatifs à la musique. Analyse des méthodes nouvelles.

Bulletin analytique (1).

Analyse de morceaux de musique instrumentale ou vocale, avec des exemples notés des passages analysés.

Bulletin d'annonces.

Annonces de toute la musique nouvelle publiée soit en France, soit à l'étranger, avec l'indication des prix et des débiteurs.

Pour être compté au nombre des abonnés, il suffit d'écrire, *franc de port*, au directeur du journal, qui fera toucher le montant de l'abonnement au domicile du souscripteur, moyennant une augmentation de 1 fr. pour six mois et de 1 fr. 50 c. pour l'année.

On pourra aussi solder l'abonnement en un mandat à six semaines *au plus* sur une maison de commerce de Paris.

Il reste encore quelques collections de la *Revue musicale* qu'on peut se procurer au prix de souscription.

(1) Les exemples notés sont exécutés par les beaux procédés typographiques de M. E. Duverger, qui a fondu exprès un nouveau caractère de musique pour la *Revue musicale*.

Bulletin d'Annonces.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VI^me ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 49.

Condit. de l'Abonnem.			La REVUE MUSICALE paraît le SAMEDI de chaque semaine.	Division des matières :
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.	On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue Saint-Lazare, n° 31 ; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.	Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.
8 fr.	15 fr.	30 fr.		
On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.			PARIS, SAMEDI 5 JANVIER 1833.	

NOUVELLE CLASSIFICATION DES DEMI-TONS,

OU

Véritable qualification de ces intervalles;

PAR ALEXANDRE BERGERRE.

Proposer une nouvelle qualification des demi-tons et la décorer du titre tranchant de véritable paraîtra une prétention bien extraordinaire sans doute, puisque la classification reçue de nos jours étant le résultat d'opérations mathématiques doit sembler la seule vraie, et tout système établi sur de semblables bases passer pour inattaquable. Mais ces calculs se trouvant en contradiction avec le sentiment de l'organe auditif, seul mathématicien dont l'autorité doit en musique être reconnue, je trouve bien plus extraordinaire que cette qualification n'ait pas été réformée plus tôt. J'espère donc que la mienne étant établie d'après des opérations présidées par l'oreille, et appuyée d'exemples de la position dans un intervalle d'un ton de la note formant les demi-tons, sera bien plus convaincante et d'une vérité irrécusable.

On a toujours regardé comme demi-ton majeur l'intervalle qui se trouve entre une note diésée et sa seconde supérieure naturelle, ainsi que celui qui se trouve entre une note naturelle et sa seconde supérieure bémolisée, quoique l'oreille ait journellement démenti cette qualification et fait sentir que réellement le demi-ton chromatique (lequel se rencontre entre une note naturelle et cette même note affectée d'un dièse ou d'un bémol) lui est supérieur, c'est-à-dire que cet intervalle chromatique est plus grand que l'autre qui est diatonique (lequel procède par seconde).

Admettons un instant que l'intervalle qui se trouve entre une note diésée et sa seconde supérieure naturelle soit demi-ton majeur, alors l'intervalle d'un ton tel que celui renfermé entre l'*ut* ♮ et le *ré* ♮ doit être ainsi coupé par l'*ut* ♯

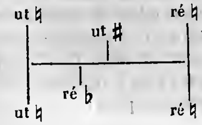
Exemple:

ut ♮ — ut ♯ — ré ♮

ou du moins cette position de l'*ut* ♯ dans cet intervalle est telle que je la conçois, puisque, le demi-ton qu'il forme avec le *ré* ♮ étant majeur, l'intervalle qui se trouve entre elles deux doit être plus grand que celui qui se trouve entre l'*ut* ♮ et l'*ut* ♯, celui-ci étant appelé demi-ton mineur. (Je crois à peine utile de faire remarquer qu'au lieu de l'intervalle d'*ut* ♮ à *ré* ♮ j'aurais pu prendre celui de *ré* ♮ à *mi* ♮, de *fa* ♮ à *sol* ♮, etc.)

Ce demi-ton ainsi qualifié et cette position de l'*ut* ♯ dans l'intervalle étant reconnue vraie, une difficulté se présente, laquelle me paraîtrait insoluble si la division de l'intervalle ci-dessus démontrée était réelle, ou plutôt si l'intervalle qui se trouve entre une note diésée et sa seconde supérieure naturelle était demi-ton majeur. Cette difficulté est celle de pouvoir caser dans l'intervalle d'un ton, d'après cette première division faite par l'*ut* ♯ comme demi-ton majeur, l'intervalle qui se trouve entre une note naturelle et sa seconde supérieure bémolisée; car si le son d'une note bémolisée est plus bas que le son de sa seconde inférieure diésée, en prenant toujours l'intervalle d'*ut* ♮ à *re* ♮ pour exemple et conservant dans cet intervalle la division faite par l'*ut* ♯, nous aurons le *ré* ♭ dans cette position :

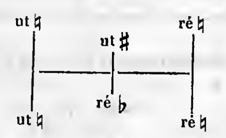
Première position.



Alors l'intervalle qui se trouve entre l'*ut* ♮ et le *ré* ♭ ne pourrait être en demi-ton majeur ni demi-ton mineur; puisque cet intervalle se trouve plus petit que celui existant entre l'*ut* ♮ et l'*ut* ♯ qui n'est que demi-ton mineur, il ne peut être que tiers de ton.

Si au contraire le son que produit une note bémolisée est le même que celui donné par sa seconde inférieure diésée, c'est-à-dire si le son que donnent ces deux notes est parfaitement identique, l'intervalle d'*ut* ♮ à *ré* ♮ se trouvera coupé de cette manière par le *ré* ♭,

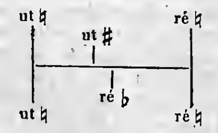
Seconde position.



alors l'intervalle qui se trouve entre l'*ut* et le *ré* ♭ serait, d'aprés cette position, demi-ton mineur, puisqu'il est plus petit que celui qui se trouve entre le *ré* ♭ et le *ré* ♮, et qu'il est de même longueur que celui qui se trouve entre l'*ut* ♮ et l'*ut* ♯, lequel intervalle est regardé comme demi-ton mineur.

Si même le son d'une note bémolisée est plus élevé que celui que produit sa seconde inférieure lorsqu'elle est diésée, le *ré* ♭ divisera l'intervalle d'*ut* ♮ à *ré* ♮ en deux parties égales, comme vous le voyez à la troisième position :

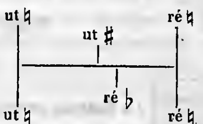
Troisième position.



les deux intervalles qui se trouvent de chaque côté du *ré* ♭ ne seront ni demi-tons majeurs ni demi-tons mineurs; ils seront demi-tons justes.

Il faudrait, pour trouver l'intervalle qui existe entre une note bémolisée et sa seconde inférieure naturelle demi-ton majeur, que le son d'une note affectée d'un bémol ne fût pas seulement plus élevé que le son produit par sa seconde inférieure affectée d'un dièse; mais encore il faudrait que l'intervalle qui se trouverait formé par ces deux notes fût encore plus long que l'intervalle de demi-ton juste; alors le *ré* ♭ dans l'intervalle d'*ut* ♮ à *ré* ♮ se trouverait ainsi placé :

Quatrième position.



et comme vous le voyez, l'intervalle d'*ut* ♮ à *ré* ♭, étant plus grand que celui qui se trouve de *ré* ♭ à *ré* ♮, serait demi-ton majeur.

Maintenant que d'après toutes ces suppositions nous avons trouvé dans l'intervalle d'*ut* ♮ à *ré* ♮ les positions que le *ré* ♭ peut occuper, cherchons celle qu'il devrait occuper si réellement l'*ut* ♯ était à la sienne, et le son qu'il produit comparativement avec celui donné par cette dernière note.

Dans la quatrième position nous trouvons le *ré* ♭ formant avec l'*ut* ♮ un intervalle de demi-ton majeur et devant produire un son bien plus élevé que celui donné par l'*ut* ♯ : pour démontrer que cette position n'est pas possible, il ne faut pas de longs commentaires.

Une note quelconque bémolisée a toujours une tendance à descendre plutôt sur sa seconde inférieure qu'à monter à sa seconde supérieure. Cette tendance à se résoudre sur telle note de préférence à telle autre est une preuve que l'un des deux intervalles formés par la note bémolisée est plus petit que l'autre; or ce petit intervalle se trouve entre la note naturelle et la seconde supérieure de cette note bémolisée, puisque c'est sur cette note naturelle que l'oreille indique la résolution de la note bémolisée : par exemple, passez de l'*ut* ♮ au *ré* ♭ et du *ré* ♭ au *ré* ♮, vous sentirez vivement que l'espace que vous parcourez pour monter de l'*ut* ♮ au *ré* ♭ est bien plus petit que celui que vous parcourez pour arriver du *ré* ♭ au *ré* ♮. Cette différence se fait grandement sentir sur un instrument à son non fixe, tel que la basse, le violon, etc.; ainsi le *ré* ♭ ne pouvant occuper cette position, l'intervalle qu'il forme avec l'*ut* ♮ ne peut donc non plus être regardé comme demi-ton majeur.

A la troisième position, nous trouvons le *ré* ♭ formant avec l'*ut* ♮ un intervalle de demi-ton juste et devant encore produire un son plus élevé que celui donné par l'*ut* ♯. S'il devait occuper cette position, ou si du moins sa nature lui assignait cette place, la note affectée d'un bémol n'aurait pas, comme nous l'avons remarqué ci-dessus, de penchant pour se résoudre sur telle note de préférence à telle autre; elle pourrait, sans donner le désir de faire telle résolution, rester sur place, monter ou descendre; mais au contraire nous sommes

convaincus qu'elle possède fermement ce penchant, et qu'il la conduit toujours sur sa seconde inférieure naturelle de préférence à sa seconde supérieure naturelle. Cet examen nous force donc à reconnaître que le *ré* ♭ ne pourrait occuper cette position, que de plus l'intervalle du *ré* ♭ à l'*ut* ♮ est encore plus petit que celui de demi-ton juste, et que par conséquent il ne peut être demi-ton majeur.

La deuxième position nous représente le *ré* ♭ occupant dans l'intervalle le même degré que l'*ut* ♯ et devant par conséquent donner un son semblable à celui de cette dernière note, c'est-à-dire que d'après cette position il y aurait parfaite identité entre le son d'une note bémolisée et celui de sa seconde inférieure diésée; eh bien! nous sommes encore forcés de ne pouvoir admettre le *ré* ♭ dans cette position; car s'il l'occupait, il n'aurait pas la tendance à se résoudre sur l'*ut* ♮, il l'aurait comme l'*ut* ♯, puisqu'il produirait le même son, celle à monter au *ré* ♮ : par conséquent l'intervalle qu'il forme avec l'*ut* ♮ ne pourrait pas encore être regardé comme demi-ton majeur, puisqu'il est semblable à celui qui se trouve entre l'*ut* ♮ et l'*ut* ♯, lequel est regardé comme demi-ton mineur. Cette tendance que possède le *ré* ♭ à faire sa résolution sur l'*ut* ♮ prouve d'abord qu'il se trouve plus rapproché de cette note que du *ré* ♮, et en second lieu que le son donné par le *ré* ♭ est plus bas que celui donné par l'*ut* ♯. Les expériences déjà indiquées démontrent clairement la différence qui existe entre ces deux sons; nous sommes donc forcés, en admettant toujours l'intervalle d'*ut* ♯ à *ré* ♮ comme demi-ton majeur, de ne pas même classer comme demi-ton mineur l'intervalle qui se trouve d'*ut* ♮ à *ré* ♭, puisque cette dernière note par sa nature, c'est-à-dire par le son qu'elle produit comparativement avec celui de l'*ut* ♯, ne peut occuper cette position.

La première position nous donne le *ré* ♭ formant avec l'*ut* ♮ un intervalle de tiers de ton et devant par cette raison produire un son moins élevé que celui donné par l'*ut* ♯. La différence dans le son produit par ces deux notes ne peut être douteuse, et la supériorité (comme son plus élevé) donnée à celui produit par l'*ut* ♯ est on ne peut plus exacte; l'oreille la reconnaît et la sent vivement, et l'expérience démontre que ce fait est de toute vérité; mais cette position du *ré* ♭, quoique produisant un son plus bas que celui de l'*ut* ♯, ne peut être admise, parce que l'intervalle qu'il forme avec l'*ut* ♮ n'est que d'un tiers de ton et que l'intervalle qu'il doit former réellement est plus grand que ce dernier. Nous voyons donc clairement que l'admission de l'intervalle formé par l'*ut* ♯ et le *ré* ♮ comme demi-ton majeur nous ôte la possibilité de caser celui formé par l'*ut* ♮ et le *ré* ♭ dans la catégorie que lui assigne l'oreille, et que nous sommes obligés, pour trouver la véritable qualification de cet intervalle et la vraie position du *ré* ♭, de mettre l'*ut* ♯ dans le lieu qui lui appartient réellement et de donner à l'intervalle qu'il forme avec le *ré* ♮ sa juste qualification qui est celle de demi-ton mineur.

Voici sur quoi je suis fondé à regarder cet intervalle comme tel et à le caser dans cette catégorie.

Une note diésée a toujours une tendance à se résoudre sur sa seconde supérieure naturelle de préférence à descendre à sa seconde inférieure naturelle; le penchant que cette note éprouve à se fondre pour ainsi dire avec sa seconde supérieure est une preuve que, 1° les deux intervalles qui se trouvent de chaque côté de cette note diésée ne peuvent pas être regardés comme demi-tons justes, car s'il en était ainsi cette note pourrait indifféremment rester sur place, monter ou descendre, ce qui n'a pas lieu; 2° que l'un de ces deux intervalles est plus ou moins long que l'autre, et que le plus petit intervalle se trouve de la note diésée à la seconde supérieure naturelle de cette note.

En effet, ayez recours, comme nous l'avons déjà dit, à un instrument à son non fixe, et descendez chromatiquement du *sol* ♮ dominante du ton d'*ut* ♮ mode majeur, au *mi* ♮ médiante du même ton et par conséquent du même mode, la première note que vous rencontrerez sera le *fa* ♯. Eh bien! cette même note ne fera pas sentir à l'oreille le besoin de continuer la marche descendante, mais bien celui de retourner au *sol* ♮, comme étant plus rapproché de cette dernière que du *fa* ♮; que si au lieu de suivre cette tendance du *fa* ♯ vous continuez la marche descendante, vous sentirez vivement que l'intervalle franchi pour descendre au *fa* ♮ est bien plus long que celui qui sépare le *sol* ♮ du *fa* ♯, et que vous franchiriez si vous retourniez à cette note; d'où il résulte que cette résolution du *fa* ♯ sur le *fa* ♮ se fait bien moins naturellement que sur le *sol* ♮; en preuve de cette assertion, faites chanter ce passage chromatique à un élève qui n'en aura pas encore rencontré de semblable; après avoir donné le son du *fa* ♯, il ne pourra jamais trouver celui du *fa* ♮, mais sera toujours tenté de donner celui du *sol* ♮, c'est-à-dire de retourner à cette note.

Cependant, si l'intervalle d'une note diésée à sa seconde supérieure naturelle était demi-ton majeur, comme on l'a dit jusqu'à ce jour, le contraire devrait se faire sentir, c'est-à-dire que la note affectée du dièse aurait plus de tendance à se rapprocher de sa seconde inférieure que de sa seconde supérieure, puisque avec cette dernière il formerait un intervalle de demi-ton

majeur. Je pense donc que cet exposé suffira pour démontrer que réellement l'intervalle qui se trouve entre une note diésée et sa seconde supérieure naturelle est demi-ton mineur et que par conséquent dans l'intervalle d'*ut* ♮ à *ré* ♮, l'*ut* ♯ doit se trouver ainsi placé :

ut ♮ ré ♮
ut ♯

L'*ut* ♯ ayant dans l'intervalle d'*ut* ♮ à *ré* ♮ sa véritable position, c'est-à-dire celle que lui assigne l'oreille, et l'intervalle qu'il forme avec le *ré* ♮ recevant la qualification qui lui appartient par sa dimension comparative, il ne nous est plus difficile de placer aussi dans cet intervalle d'*ut* ♮ à *ré* ♮ la position du *ré* ♭, et de donner à la distance qui le sépare de l'*ut* ♮ sa juste qualification.

L'expérience et le sentiment de l'organe auditif nous ont prouvé que la note bémolisée donnait un son moins élevé que celui fourni par une note diésée : la tendance que cette note bémolisée éprouve à toujours faire sa résolution sur sa seconde inférieure naturelle nous prouve aussi que l'intervalle qui se trouve entre elles deux est plus petit que celui qui se rencontre entre cette note bémolisée et sa seconde supérieure naturelle ; d'où il suit que la distance de cette note bémolisée à sa seconde inférieure est demi-ton mineur, et que dans l'intervalle d'*ut* ♮ à *ré* ♮ le *ré* ♭ doit être ainsi placé.

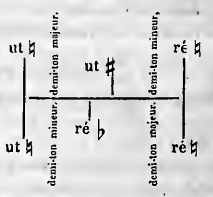
ut ♮ ré ♮
ré ♭

Je puis encore fournir à l'appui de ma classification des intervalles de demi-tons une preuve qui sera vivement sentie de toutes les personnes ayant l'oreille un peu exercée.

Dans une phrase musicale quelconque, diésez une note accidentellement et ensuite arrêtez-vous, c'est-à-dire ne résolvez pas cette note. L'oreille, juge souverain dans cette opération, vous indiquera de suite la note sur laquelle celle diésée devra faire sa résolution, et cette note sera sa seconde supérieure naturelle, comme étant sa voisine la plus proche, et non pas sa seconde inférieure naturelle sur laquelle la note diésée devrait se résoudre, si réellement l'intervalle qui se trouve entre elles deux était demi-ton mineurr

La note affectée d'un bémol produit le même effet, mais en sens inverse, c'est-à-dire qu'en bémolisant une note accidentellement et ne faisant pas entendre ensuite celle sur laquelle cette note bémolisée doit se résoudre, sans hésitation l'oreille vous indiquera que cette note est la seconde inférieure naturelle de la note bémolisée ; ce qui ne serait pas si l'intervalle que forment ces deux notes était demi-ton majeur.

Nous voyons donc clairement, 1° que l'intervalle de demi-ton majeur est celui qui se trouve entre deux notes portant le même nom et se posant sur le même degré et dont l'une doit être diésée ou bémolisée ; ce demi-ton est chromatique ; 2° que l'intervalle de demi-ton mineur est celui qui se trouve entre deux notes formant un intervalle de seconde, comme de l'*ut* ♯ au *ré* ♮, du *fa* ♯ au *sol* ♮, du *mi* ♮ au *fa* ♮, du *la* ♮ au *si* ♭, de l'*ut* ♮ au *ré* ♭, etc. Ainsi dans l'intervalle de l'*ut* ♮ au *ré* ♮, l'*ut* ♯ et le *ré* ♭ se trouveront dans la position indiquée ci-dessous, et les intervalles formés par ces notes portent la désignation des catégories auxquelles elles doivent appartenir désormais.



Mais, dira-t-on, d'après ce système vous classez dans la catégorie des intervalles de demi-tons mineurs les deux intervalles demi-tons de la gamme, lesquels sont regardés comme intervalles de demi-tons majeurs et prouvés tels mathématiquement : cela est vrai ; mais tous les jours l'oreille dément le résultat de calculs mathématiques, et les gens de goût penseront sans doute comme moi, qu'en musique l'oreille doit être consultée avant tout.

Voilà pourquoi je classe dans la catégorie des intervalles de demi-tons mineurs les deux intervalles demi-tons de la gamme : 1° Le *si* ♮ sensible de la gamme d'*ut* ♮ faisant sur cette dernière note l'effet d'une note diésée, c'est-à-dire ayant comme une note diésée tendance à faire sa résolution en montant, l'intervalle qui se trouve entre lui et l'*ut* ♮ (lequel *ut* ♮ est sa note de résolution) est dans les proportions de l'intervalle placé entre une note diésée et la seconde supérieure naturelle de celle-ci, et doit par conséquent se trouver de la même catégorie ; 2° le *fa* ♮ (je cite le *fa* ♮ de préférence au *mi* ♮ parce que je trouve que ce n'est pas cette note qui cherche à se résoudre, mais bien le *fa* ♮ qui cherche à descendre sur le *mi* ♮), le *fa* ♮ sous-dominante de la même gamme faisant sur le *mi* ♮ l'effet d'une note bémolisée, c'est-à-dire ayant comme elle tendance à faire sa résolution en descendant, il en résulte que

l'intervalle qui se trouve entre ce *fa* ♮ et le *mi* ♮, sa note de résolution, est dans les proportions de l'intervalle existant entre une note bémolisée et la seconde inférieure naturelle de cette dernière; ce qui le place nécessairement dans la catégorie des intervalles de demi-tons mineurs.

J'espère que les musiciens impartiaux donneront leur sanction à cette classification, et qu'à l'avenir on ne verra plus dans les ouvrages qui traitent des principes de musique ces expressions impropres *on est convenu d'appeler* ou simplement *on appelle* demi-ton majeur tel intervalle et demi-ton mineur tel autre. En effet, lors même que l'oreille ne suffirait pas pour prouver l'inexactitude de ces expressions, le vague qui les enveloppe viendrait démontrer qu'on s'en sert plutôt par habitude et convention que par sentiment.

CONCERT HISTORIQUE DE M. FÉTIS.

Discours sur la danse au seizième siècle et sur la musique qui lui était destinée.

Messieurs,

Au moyen-âge il existait deux sortes de danses, l'une grave, lente et plus convenable à la dignité des chevaliers qu'au léger caractère de leurs dames; l'autre vive, quelquefois gaie, plus souvent passionnée, toujours indécente et telle à peu près que certaines danses des Bayadères à l'époque de la conquête de l'Inde par les Anglais. Cette seconde espèce de danse était abandonnée aux baladins et à la classe la plus misérable du peuple. Les défauts de ces danses finirent par faire négliger l'une et proscrire l'autre par les bulles des papes et les édits des rois. Ce fut au quinzième siècle que la danse se releva du discrédit où elle était tombée, et qu'elle reprit une vie nouvelle comme tous les arts.

Ce fut dans les cours qu'elle fut d'abord en usage. Elle n'était guère qu'une sorte de promenade cadencée et ne pouvait pas être autre chose, à cause des amples vêtemens qui enveloppaient les femmes. Insensiblement les danses prirent des caractères différens et diverses nuances de lenteur et de vivacité, et le type des airs nationaux exerça sur leurs formes une influence analogue à celle qu'il avait eue sur la musique de concert. Vous avez remarqué, messieurs, la douce mélancolie empreinte aux airs de danses graves qui ont servi aux noces du duc Alphonse d'Est; rien de semblable n'affectera votre oreille dans le reste de ce concert. La pavane espagnole dont ces airs ont été suivis vous a fait comprendre à la fois et le caractère de cette sorte de danse et l'usage alternatif des voix et des instrumens. Les anciennes danses de la cour d'Espagne, telles que les *Sarabandes* et les *Passamèses* sont les seules où cet usage du chant ait été admis. Vous aurez lieu de reconnaître dans ce qui vous reste à entendre cette domination de la mélodie native sur les danses de chaque pays.

En 1564, le concile de Trente étant assemblé, présidé par le cardinal de Mantoue, le roi d'Espagne Philippe II y vint, et des fêtes lui furent données. La danse n'y fut point oubliée. Deux cardinaux furent les ordonnateurs du bal où le roi et plusieurs prélats, évêques et abbés dansèrent avec les princesses et les dames italiennes ou allemandes qui s'y étaient rendues en foule. Toutes les danses qui furent exécutées étaient graves et de l'espèce désignée alors sous le nom de *basses danses*, c'est-à-dire des danses où l'on marchait en glissant le pied au lieu de sauter. Toute basse danse était suivie d'une autre d'un mouvement un peu plus vif qu'on appelait *Gagliarde.* Vous entendrez tout à l'heure, messieurs, les danses de cette espèce qui furent dansées par Catherine de Médicis à son arrivée à la cour de France. Plus tard cette reine se fatigua de la lenteur de cette espèce de danse; et charmée par la vivacité des *Branles du Poitou* et des *Bourrées de l'Auvergne,* elle détermina ses filles d'honneur à porter des jupes courtes afin que leurs jambes fussent plus libres pour ces danses aux mouvemens rapides. J'ai tâché de conserver dans l'exécution de ces airs de danse le caractère de rusticité qu'on leur donnait alors, afin qu'il vous fût plus facile de vous en représenter l'effet. Ces danses firent oublier toutes les autres. Marguerite de Valois, fille de Catherine de Médicis, poussa à l'excès la mode des jupons courts, les dames l'imitèrent, et toute la cour sauta avec délice. Les fêtes qui eurent lieu à Bayonne en 1565 lors de l'entrevue de Catherine avec sa fille aînée, Élisabeth de France, furent l'occasion où les danses nouvelles commencèrent à prendre faveur. L'époque est d'autant plus remarquable que ce fut alors, dit-on, que le massacre de la Saint-Barthélemi fut résolu, entre un branle et une bourrée, bien qu'il n'ait été mis à exécution que sept ans après.

L'*Allemande*, la *Gigue* et la *Courante* sont originaires de l'Allemagne; on commença à les danser vers 1570. Ici, messieurs, se présente une nouvelle preuve de l'influence du caractère national sur la partie populaire de la musique. Dès les premiers temps de l'art, le penchant des Allemands pour l'harmonie forte et nourrie s'est manifestée; vers le milieu du seizième siècle on voit cette harmonie prendre la teinte qu'elle a conservée jusqu'à ce jour, et jusque dans les moindres choses elle s'introduit avec bonheur. Vous en jugerez par ces allemandes, ces gigues, ces courantes qui vous seront

jouées; il vous sera facile d'y reconnaître un mérite de facture bien supérieur à tous les autres airs de danse. Aujourd'hui même un musicien se ferait honneur de ces morceaux dont l'auteur nous est inconnu.

Nous ignorons aussi le nom du musicien auquel on doit un air charmant qui servait à la danse italienne vers 1580, et qui a joui d'une vogue singulière sous le nom de la *Romanesca*. Cette délicieuse composition porte l'empreinte d'une mélancolie passionnée, et peut être considérée comme le plus ancien monument de la mélodie pure et suave dont l'Italie fut si prodigue depuis lors. Tel fut son succès que les artistes les plus renommés s'en emparèrent pour en faire le thème de leurs compositions instrumentales, et qu'elle fut reproduite dans une multitude de fantaisies pour l'orgue, le clavecin et la viole. La Romanesca n'est qu'un simple air de danse, mais cet air annonce autant de génie dans son auteur que pourrait le faire un ouvrage beaucoup plus considérable. Il a déjà la fraîcheur de la musique moderne, et il y joint le mérite d'une naïveté de pensée qu'on ne connaît guère maintenant.

Une considération me semble devoir se présenter à vous, messieurs, après l'audition de ce concert historique; c'est que la condition la plus nécessaire de l'art, la variété, source de jouissances et préservatif contre la satiété, la variété, dis-je, résultat de la spécialité des genres, existait peut-être davantage dans la musique du seizième siècle que de nos jours. Sans doute les musiciens de tous les pays avaient une manière trop uniforme dans leurs compositions religieuses; en vain eussent-ils voulu la varier, car les élémens d'effets différens n'étaient point à leur portée dans le système de tonalité qui servait de base à leurs compositions. Mais il y avait de la variété dans la musique du seizième siècle, en ce sens que le style religieux était absolument différent de celui de la musique de concert, et que celui-ci ne ressemblait pas à celui des airs de danse, bien que tous deux eussent pour origine des mélodies populaires. Cette séparation des genres est, ce me semble, le meilleur moyen de conservation pour les monumens de l'art, parce qu'elle laisse à chaque chose son caractère d'originalité et les effets qui lui appartiennent. Si l'existence des productions de la musique moderne a si peu de durée, ne faut-il pas attribuer l'inconstance des goûts du public en ce qui les concerne à la similitude du style de la musique de toute espèce, et à la déplorable manie d'appliquer à de certaines choses ce qui ne peut appartenir qu'à d'autres? N'est-il pas évident que si les élémens de la musique dramatique sont transportés au concert, dans la danse, à l'église même, ce qui était d'abord une qualité deviendra un monstrueux défaut, et que toute convenance, tout caractère de spécialité disparaîtra sans retour? N'en doutez pas, messieurs, le plus utile de tous les services que pourrait rendre aujourd'hui l'homme de génie à l'art de la musique serait de rétablir ces limites de chaque genre, limites qui ne contraignaient pas tellement l'imagination des grands artistes d'autrefois qu'ils ne fussent inspirés par de belles pensées et qu'ils ne sussent émouvoir leurs contemporains.

Une dernière observation, et je finis. Ou je me trompe beaucoup, ou ce que vous venez d'entendre, ces monumens de temps déjà si loin ne nous, ont dû faire entrer dans votre ame cette conviction que l'art ne périt point, et que son histoire n'est point celle d'un effroyable naufrage où tout devrait inévitablement s'anéantir. S'il était vrai qu'il n'y eût dans la musique d'autre mérite que celui de formes nouvelles, s'il était vrai que ce qui a fait palpiter des cœurs aux siècles passés doit nous trouver indifférens dans celui-ci, l'art ne serait point de l'art, et le génie ne serait rien; vos nobles plaisirs ne seraient que de puériles illusions, et vous seriez réduits à douter même de votre sensibilité. Non, non, messieurs, elle n'est point vraie cette phrase dont on se sert parfois avec dédain: *Cela était bon autrefois.* La forme, l'enveloppe de la pensée a pu subir sans doute des transformations; mais si cette pensée est belle, si elle est l'expression d'un noble sentiment ou d'une tendre affection de l'ame, si ce n'est un amas de notes disposées avec habileté mais sans inspiration, elle n'aura pas été seulement bonne autrefois, elle sera bonne aujourd'hui, elle le sera toujours, et le musicien qui, au vingtième siècle, viendra faire entendre les beaux monumens du seizième, n'excitera pas moins d'attention que vous ne m'en avez prêté, quelles que puissent être d'ailleurs les variations de goût qui s'opéreront jusque-là.

Nouvelles de Paris.

Une indisposition de Rubini a fait ajourner la première représentation de l'opéra de Bellini qui a pour titre *I Capuleti ed i Montecchi* qui devait avoir lieu aujourd'hui. Cette représentation est remplacée par celle de *Cenerentola* où Mme Boccabadati doit remplir le rôle principal. On espère que l'indisposition de Rubini sera dissipée assez promptement pour que *I Capuleti* soient joués la semaine prochaine.

—Les répétitions du nouvel opéra de MM. Scribe et Auber (*Ankastrom*) se poursuivent avec activité. Déjà deux actes ont été essayés en répétition générale; il y

a lieu de croire que cet opéra sera représenté vers la fin du mois de janvier.

— Le succès du *Pré-aux-Clercs* prend chaque jour plus de consistance; le public a repris le chemin de l'Opéra-Comique depuis qu'on y joue cet ouvrage, dont les représentations sont fort brillantes.

Plusieurs opéras sont en ce moment en répétition et ne tarderont pas à être joués. Le premier a pour titre: *le Mort fiancé*; les auteurs sont MM. Vial et Prosper de Ginestet. Le second sera la reprise du *Mannequin de Bergame*, opéra de MM. Planard et Fétis, dont les représentations ont été interrompues au milieu du succès le plus décidé par la clôture de l'Opéra-Comique. Le troisième ouvrage est intitulé *les Souvenirs de Lafleur*; il a été composé pour Martin; M. Halevy est l'auteur de la musique.

—Le deuxième concert historique de M. Fétis est fixé à dimanche prochain, 13 de ce mois. On y entendra les morceaux qui ont excité une si vive sensation le 16 décembre dernier.

On se fait inscrire pour des loges et des stalles, et l'on se procure des billets de parterre et d'amphithéâtre, au bureau de la *Revue musicale*, rue Saint-Lazare, 31, près de la rue des Trois-Frères.

— Les jeunes frères Eichorn doivent donner le 15 janvier dans les salons de M. Pleyel un concert vocal et instrumental. Ces deux jeunes et intéressans artistes se sont fait entendre à plusieurs reprises à l'Opéra, et s'y sont fait vivement applaudir. L'extrême pureté et la finesse du jeu de l'aîné a été surtout admirée.

Nouvelles des Départemens.

Marseille. *Théâtre.* L'administration du théâtre de Marseille déploie cette année une activité digne des plus grands éloges. Les sociétaires ont profité du congé de Mme Pradher et l'ont engagée pour plusieurs représentations. Cette aimable actrice a fait les beaux jours du théâtre pendant le mois de septembre, et la *Vieille* a été jouée par elle un grand nombre de fois avec beaucoup de succès.

L'opéra d'Auber, *Le Dieu et la Bayadère*, a été représenté vers la fin d'octobre et n'a obtenu qu'un froid accueil; puis est venue *la Dame du Lac* qui a été fort applaudie par les *dilettanti* de Marseille, bien que la presque totalité des morceaux fût connue d'eux et malgré que ce ne fût qu'une édition revue, corrigée et considérablement diminuée.

Robert-le-Diable doit être bientôt représenté. Les préparatifs qu'a faits l'administration sont fort considérables. Le chiffre total des dépenses s'élèvera, dit-on, à 18,000 fr. Six décorations complètes, des costumes d'une exactitude parfaite, la confection d'un orgue, telles sont les charges que les sociétaires se sont imposées pour rendre la mise en scène de *Robert-le-Diable* digne de cette belle partition.

Fête de sainte Cécile. M. Gilly, professeur de piano d'un mérite distingué, a fait exécuter dans la vaste église de saint Martin une messe à grand orchestre de sa composition. Cette œuvre a reçu d'unanimes témoignages d'approbation. Le *Kyrie* est d'un caractère grave et répond bien au caractère des paroles sacrées. Un chœur dont le motif est neuf et original sert d'introduction au *Gloria. Qui tollis peccata mundi* est un chant simple et expressif; le *Credo* a moins bien réussi; mais dans le *Sanctus* et *l'Agnus Dei*, l'auteur a trouvé d'heureuses inspirations habilement dirigées. Les félicitations n'ont pas manqué à M. Gilly, auquel cette composition fait beaucoup d'honneur.

L'orchestre et les chœurs habilement dirigés par M. Albrand ont exécuté ces différens morceaux avec un aplomb et un ensemble remarquables. La masse d'exécutans était de 80 personnes : c'est là une réunion fort considérable pour une ville de département et qui place Marseille parmi les localités les plus importantes pour la musique.

Concerts. MM. Bertini et Cambon viennent de donner plusieurs concerts qui ont attiré une foule d'auditeurs. Le beau talent de M. Bertini a été vivement applaudi à Marseille, comme partout où cet habile pianiste se fait entendre. M. Walter, Horn et Rhein, professeurs distingués de Marseille, ont tour à tour, sur le cor, le hautbois et le basson, prêté l'appui de leur talent au bénéficiaire.

Nouvelles étrangères.

La troupe chantante du théâtre de *la Scala*, à Milan, pendant la saison du carnaval, est composée de la manière suivante : *Premières femmes*, Mmes Tosi et Palazzesi; *premier contralto*, Thérèse Cecconi; *premiers ténors*, Pédrazzi et Reina; *premières basses*, Zuchelli et Giordani.

Le premier opéra est la *Fausta*, de Donizetti, qui n'a été représentée qu'au théâtre Saint-Charles, à Naples; le second sera *Fernando Cortez*, écrit pour cette saison par le jeune maestro Ricci; le troisième *Caterina di Guisa*, dont le maestro Coccia écrit en ce moment la musique; le titre du quatrième, qui doit être composé par Mercadante, n'est pas encore connu.

Au théâtre Carcano, on compte dans la troupe Balfe et sa femme, Mme Albertini, Mlle Michel, le ténor Bonfigli et le bouffe *Cambiagio*. Le premier opéra qui a été joué le 26 décembre, est celui de Bellini, *I Capuleti ed i Montecchi*.

— Un succès immense! Tel est le résultat de dix représentations de *Robert-le-Diable* à Hambourg; à Francfort on vient d'exécuter tous les morceaux de ce chef-d'œuvre dans un concert de M. Guhr, et cet opéra, dépourvu ainsi de pompe et de décors, n'a pas obtenu un succès moins éclatant. On le monte sur tous les théâtres d'Allemagne. C'est un vrai triomphe pour M. Meyerbeer.

Publications nouvelles.

Vingt-quatre Vocalises ou études de l'art du chant, selon le style moderne, composés pour les examens des classes et les concours du Conservatoire, par Alexis de Garaudé, professeur de chant, membre du Conservatoire. Œuvre 42. 1re livraison, contenant 12 vocalises pour les voix de soprano et de ténor. 18 fr. 2e livraison, contenant 12 vocalises pour les voix de contralto et de basse. 18 fr. — Paris, chez l'auteur, rue Vivienne, n. 4, rotonde Colbert, escalier E, et à *l'Agence générale de la Musique*, rue St-Lazare, n. 31.

Le mérite modeste d'un professeur qui se voue à l'amélioration de l'enseignement de son art, et qui consacre ses facultés à faciliter aux jeunes artistes des études qui, sans son secours, seraient souvent fort pénibles et feraient naître le découragement, ce mérite n'est pas apprécié tout ce qu'il vaut. Beaucoup de maîtres publient des méthodes de chant ou d'un instrument quelconque par le seul désir de se faire connaître ou par spéculation; mais l'exemple de ceux qui pendant le cours d'une longue carrière s'occupent constamment du même objet, qui profitent de leur expérience pour perfectionner leurs ouvrages élémentaires, et qui y reviennent sans cesse, cet exemple est fort rare et mérite d'être cité avec éloge. M. A. de Garaudé est du petit nombre de ces professeurs consciencieux. Plusieurs éditions successivement améliorées de ses solfèges et de ses méthodes de chant ont prouvé combien il est laborieux et jusqu'à quel point il a poussé la connaissance de son art. On possède aussi de lui bon nombre de vocalises qui depuis long-temps servent aux études du Conservatoire. En voici deux nouveaux recueils, écrits dans un but spécial et qui nous semblent renfermer toutes les qualités désirables. Agréables de mélodie, d'une bonne facture harmonique, et disposés dans les cordes naturelles de chaque genre de voix, ils ont aussi le mérite d'être bien gradués, d'être accompagnés des indications nécessaires pour la respiration, et de renfermer à peu près tous les traits qui se peuvent placer avantageusement dans le chant de l'école moderne. Nous en recommandons l'usage aux professeurs de cet art comme à leurs élèves.

Des voix et des instrumens à cordes, à vent et percussion, ouvrage à l'usage des personnes qui veulent écrire la partition et arranger des morceaux en harmonie, par le chevalier *J. Catrufo*. Prix: 15 fr. A Paris, chez Roy, boulevard des Italiens, n° 2.

L'ouvrage que nous annonçons est composé sur le même sujet qu'un autre dont M. Fétis est auteur, dont une partie est déjà gravée et qui sera mis en vente sous peu de temps. Le livre de M. Fétis, beaucoup plus étendu et développé dans ses applications, a été annoncé dans le 9e volume de la *Revue Musicale*.

L'objet que M. Catrufo s'est proposé se borne à donner la connaissance de l'étendue des instrumens, sans entrer dans les détails de leur emploi dans l'instrumentation. Il s'est acquitté de cette tâche avec exactitude. C'est proprement la gamme de chaque voix et de chaque instrument avec l'indication des clés qui servent à les écrire. L'ouvrage est accompagné d'un tableau général où toutes les indications de l'étendue des instrumens donnés dans chaque section séparée sont mises en comparaison.

L'ouvrage de M. Catrufo pourra être utile aux personnes qui ne voudront avoir qu'une connaissance légère des choses qui y sont traitées.

La Veille de Noël.

Sous ce titre, nous donnons à nos lecteurs une romance charmante que Mme Duchambge a écrite pour la *Revue Musicale*. Comme toutes les productions sorties de la plume facile de Mme Duchambge, cette composition se distingue par le charme d'une expression naïve et bien sentie. Les paroles sont empruntées à l'une des gracieuses poésies de Mme Tastu. C'est donc une œuvre toute féminine que nous livrons à nos lecteurs, et il n'y a nul doute que cette association de deux femmes de talent et de réputation ne fasse fortune. Nous croyons devoir rappeler encore ici que ce morceau composé pour la Revue Musicale *ne sera pas publié ailleurs* et qu'aucun exemplaire n'en sera délivré séparément.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VI^me ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 50.

Condit. de l'Abonnem.		
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **Revue musicale** paraît le **Samedi** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'Agence générale de la musique et de la Revue musicale, rue Saint-Lazare, n° 31; M. Schlesinger, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 12 JANVIER 1833.

Division des matières: Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Biographie.

Gluck (Christophe), compositeur sublime, partage avec plusieurs grands hommes la singulière destinée d'avoir illustré le cours d'une vie dont les plus minutieuses recherches n'ont pu faire découvrir le commencement. Parmi les biographes de ce grand artiste, les uns ont placé sa naissance en 1712, d'autres en 1714, et même en 1717. L'opinion la plus probable est qu'il reçut le jour le 14 février 1712, dans le Palatinat, d'une famille obscure et pauvre. Son père, dont on ignore la profession, étant allé se fixer en Bohême, y mourut bientôt après, laissant son fils encore en bas âge, dans un état voisin de la misère. On conçoit que, dans une condition semblable, son éducation dut être fort négligée; mais la nature l'avait doué d'une ame forte et d'un instinct naturel pour la musique qui le conduisirent insensiblement à la plus haute renommée.

Le goût naturel des Allemands, et particulièrement des habitans de la Bohême, pour l'harmonie, et l'éducation musicale qu'ils reçoivent dans les écoles de village, développent en eux le sentiment de la musique à plusieurs parties, et les rendent propres au jeu d'un grand nombre d'instrumens. Hommes, femmes, enfans, tout le monde y est initié dans la pratique d'un art qui fait le charme de l'existence, quelle que soit la position où l'on se trouve. Gluck avait reçu ces premières instructions salutaires dès son enfance; il jouait de plusieurs instrumens, et allait de ville en ville, menant la vie de musicien ambulant, et ne paraissant pas se douter qu'il fût destiné à autre chose. Le hasard l'ayant conduit à Vienne, il y trouva des ressources qui le mirent en état d'étudier les règles de l'harmonie et du contrepoint. De là il passa en Italie, en 1736, dans le dessein d'y perfectionner ses connaissances, et il s'y mit sous la direction de J.-B. San-Martini. Après quatre ans d'études, il se sentit en état d'écrire pour le théâtre. Son premier opéra, intitulé *Artaserse*, fut représenté à Milan en 1741; il fut suivi d'*Ipernestre* et de *Demetrio*, à Venise (1742); de *Demofonte*, à Milan (1742); de l'*Artamène*, à Crême (1743); de *Siface*, à Milan (1743); de l'*Allessandro nell' Indie*, à Turin (1744), et de la *Fedra*, à Milan (1744).

Toutes ces productions ayant été bien reçues du public mirent Gluck au rang des meilleurs compositeurs; sa réputation s'étendit, et l'administration de l'Opéra de Londres l'appela, en 1745, pour écrire deux ouvrages. Il ne paraît pas qu'il ait complètement réussi dans ces compositions, dont l'une avait pour titre: *la Chute des géans*; car Handel les ayant entendues, les déclara détestables, et depuis lors il marqua toujours peu d'estime pour les talens de ce grand artiste. Il est vrai que, jusque là, Gluck semblait avoir méconnu la destination de son génie; il avait obtenu des succès, mais dans une route qu'il avait trouvé tracée, et dans le style qui était alors en vogue en Italie. C'est à l'époque de son voyage en Angleterre qu'une révolution se fit dans son esprit, et qu'il commença à chercher la vérité dramatique pour laquelle il était né.

Une circonstance, indifférente en apparence, fut la cause de ce grand changement, la voici: indépendamment des deux opéras qu'on avait demandés à Gluck pour le théâtre de Londres, on l'avait engagé à écrire un *pasticcio*. On sait que ce sont des poèmes auxquels on adapte des morceaux de musique choisis dans d'autres opéras. Il prit donc dans tous ses ouvrages les morceaux qui avaient été toujours applaudis, et les arrangea avec le plus d'art et d'habileté qu'il put sur le poème qui lui avait été donné, et qui s'appelait, à ce qu'on croit, *Pyrame et Thisbé*. A la représentation, Gluck fut étonné de voir que les mêmes morceaux qui avaient produit le plus grand effet dans les opéras pour

lesquels ils avaient été composés, n'en faisaient pas, transportés sur d'autres paroles et adaptés à une autre action. En y réfléchissant, il jugea que toute musique bien faite a une expression propre à la situation pour laquelle elle a été composée, et que cette expression est une source d'effets plus riche et plus puissante que le plaisir vague dont l'oreille est chatouillée par un arrangement de sons bien combinés. Il conclut aussi de ce qu'il avait remarqué dans son *pasticcio* que la force du rhythme et de l'accent des paroles est un puissant auxiliaire pour le musicien, quand il sait en tirer parti. Il prit dès lors la résolution de renoncer au genre italien de son temps, dont on pouvait dire avec raison, comme l'abbé Arnaud, que *l'opéra était un concert* dont le drame était le prétexte.

De retour à Vienne, Gluck y composa quelques opéras et des symphonies. Il n'était pas né pour ce dernier genre; la musique n'était quelque chose pour lui que lorsqu'elle était appliquée non-seulement à des paroles, et surtout à une action dramatique. Pendant la durée de son séjour dans la capitale de l'Autriche, il chercha à réparer le vice de sa première éducation. La nature lui avait donné le goût de la littérature comme celui de la musique; il se mit à travailler avec ardeur. L'étude des langues, la lecture des meilleurs ouvrages en tout genre, et la conversation des hommes de mérite fortifièrent ses idées sur la nécessité d'une réforme de la musique dramatique, et c'est de cette époque que ses ouvrages prirent insensiblement la teinte de son genre particulier.

La réputation toujours croissante de Gluck le fit rappeler en Italie en 1754; là il écrivit pour le théâtre Argentina, à Rome, *la Clemenza di Tito* et *l'Antigono*. *Clelia* fut représentée à Bologne, et *Telemacco* à Florence. Il alla ensuite à Parme, où il donna *Baucis e Filemone* et *Aristeo*. C'est dans le *Telemacco* que Gluck employa, dans un chœur, le motif qui lui a servi plus tard pour l'introduction de l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide*. Ce motif avait été trouvé auparavant, et traité par Feo, compositeur napolitain, dans une messe dont la partition manuscrite se trouve à la bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris. C'est l'ouverture du même *Telemacco* qui est devenue celle d'*Armide;* et cette circonstance fait voir le cas qu'on doit faire des critiques de journaux, car les gens de lettres et les *connaisseurs* de ce temps ne manquèrent pas de féliciter l'auteur d'*Armide* sur le ton chevaleresque qu'il avait si heureusement mis dans cette ouverture.

Dans les ouvrages dont on vient de parler, Gluck avait commencé la réforme de son style; chaque nouvelle production de sa plume était un pas de plus dans la route qu'il s'était tracée. C'est dans ces idées qu'il écrivit à Vienne, de 1761 à 1764, *Alceste*, *Pâris et Hélène* et *Orphée*. Pour achever la révolution musicale qu'il avait entreprise, il avait besoin d'un poète qui comprît ses idées, qui voulût s'y prêter, et qui eût assez de talent pour le faire avec succès. Il rencontra tout ce qu'il pouvait désirer dans Calzabigi, auquel il dut les pièces qui viennent d'être citées. Moins riches de poésie que les drames de Métastase, mais plus heureusement disposés pour la musique, les poèmes de ces opéras présentent des situations dramatiques du plus bel effet. Rien de plus favorable aux inspirations du musicien que les belles scènes où Alceste consulte l'oracle sur le sort de son époux, et se dévoue pour le sauver; rien surtout n'est comparable au magnifique tableau du deuxième acte d'*Orphée*. C'est dans ce second acte que Gluck s'est élevé au plus haut degré du sublime où il soit jamais parvenu. Dès la première ritournelle, le spectateur pressent tout l'effet de la scène qui va se passer sous ses yeux. La gradation parfaite observée dans les sensations du chœur des démons, la nouveauté des formes, et surtout le pathétique admirable qui règne dans tout le chant d'Orphée, font de cette scène un chef-d'œuvre qui résistera à tous les caprices de la mode, et qui sera toujours considéré comme une des plus belles productions du génie.

Le chant d'Orphée dans cette scène est si beau, si suave, que plusieurs personnes, le comparant aux autres ouvrages de Gluck, où l'on ne trouve pas le même charme, ont douté qu'il fût de lui, et l'ont attribué à Guadagni, célèbre sopraniste, pour qui le rôle d'Orphée avait été écrit; mais on a confondu dans cette circonstance l'Orphée de Gluck avec celui que Bertoni écrivit quelques années après, et dans lequel Guadagni, qui jouait aussi le rôle d'Orphée, introduisit un air de sa composition.

Les partitions d'*Alceste*, d'*Orphée* et de *Pâris* et *Hélène*, avec les paroles italiennes, ont été gravées à Paris, en 1769, aux frais du comte de Durazzo, grand amateur de musique, et par les soins de Favart, comme on le voit dans la correspondance littéraire de celui-ci. Gluck a mis en tête de ses partitions d'*Alceste* et de *Pâris et Hélène* deux épîtres dédicatoires dans lesquelles il rend compte de ses idées sur la musique dramatique, et du plan qu'il a suivi dans ses ouvrages. Ces morceaux sont intéressans sous le rapport de l'histoire de l'art; ils ont été réimprimés plusieurs fois.

En 1765, Gluck fut chargé de composer la musique d'un opéra pour le mariage de Joseph II; dans cet ou-

vrage, dont on a oublié le nom, l'archiduchesse *Amalie* chanta le rôle d'Apollon; les autres archiduchesses Élisabeth, Joséphine et Charlotte représentaient les trois graces; et l'archiduc Léopold était au clavecin. Ce fut la dernière pièce que le compositeur célèbre écrivit pour Vienne, à l'exception de quelques opéras-comiques de peu d'importance, tels que les *Pélerins de la Mecque*, le *Chasseur en défaut*, etc. Gluck n'était pas né pour ce genre; il ne s'y éleva jamais au-dessus du médiocre.

Ce grand artiste, dont l'Allemagne et l'Italie admiraient les talens, n'était cependant pas encore satisfait des résultats qu'il avait obtenus dans ses derniers ouvrages. L'idée d'un poème régulier, dont la musique ne ferait que fortifier les situations sans s'isoler de la pensée du poète, occupait sans cesse son imagination. Il crut entrevoir que la scène française était plus propre qu'une autre à réaliser son dessein, et il en parla au bailli du Rollet qui se trouvait à Vienne, en 1772, attaché à l'ambassade de France. C'était un homme d'esprit qui avait le goût et l'habitude du théâtre, et qui, malgré ses préventions en faveur de l'opéra français, fut vivement frappé des idées que lui présenta Gluck. Il les adopta avec chaleur, et, de concert avec lui, choisit l'*Iphigénie* de Racine, comme le sujet le plus propre à réunir tout l'intérêt de la tragédie aux grands effets d'une musique passionnée et dramatique. Gluck se mit aussitôt à l'ouvrage, et, dès la fin de la même année, on fit à Vienne des répétitions d'essai du nouvel opéra.

Le bailli du Rollet écrivit alors à l'administration de l'Opéra pour lui proposer d'engager le célèbre musicien à venir monter son ouvrage à Paris. Sa lettre, dans laquelle il entrait dans beaucoup de détails sur le nouveau système de musique dramatique qui avait été adopté dans la composition de l'*Iphigénie*, fut insérée dans le *Mercure de France* au mois d'octobre 1772. Ce fut le premier signal de la fameuse polémique des *Gluckistes* et des *Piccinistes*. Une autre lettre, écrite par Gluck lui-même au commencement de 1773, succéda à celle de du Rollet. Beaucoup d'opposition au projet d'une révolution musicale se rencontrait dans l'administration de l'Opéra; l'affaire traînait en longueur; on eut recours à la Dauphine, Marie-Antoinette, qui avait été élève de Gluck, et toutes les difficultés furent levées. Après de nombreuses répétitions d'une composition que les musiciens français d'alors ne parvinrent à exécuter qu'avec beaucoup de peine, *Iphigénie en Aulide* fut représentée pour la première fois à l'Opéra le 19 avril 1774. Gluck était alors âgé de soixante ans; ainsi c'est dans l'âge où les hommes de talent voient ordinairement s'éteindre leur génie que le sien brilla de son éclat le plus vif, et qu'il établit les bases les plus solides de sa réputation.

Cette musique vraie, pathétique, dont aucune autre jusque-là n'avait donné l'idée, fit un effet prodigieux sur les habitués de l'Opéra. Le public français y trouvait ce qu'il recherchait alors au théâtre: la vérité dramatique et beaucoup de respect pour les convenances de la scène. Les vieux admirateurs de la musique de Lulli et de Rameau regrettaient, il est vrai, le bon temps où les chants de *Bellérophon*, d'*Amadis* et des *Indes galantes* charmaient leur jeunesse; mais ils étaient en petit nombre. Les querelles des Bouffons (en 1754) avaient disposé les esprits à croire qu'on pouvait faire de meilleure musique que la musique française de ce temps. Les littérateurs qui, à cette époque, donnaient le ton en toutes choses, se firent les prôneurs d'une innovation qui était favorable à leurs prétentions [1]; la haute société fit le reste: car la cour protégeait Gluck et l'on devait être de l'avis de la cour. Après *Iphigénie* vinrent *Orphée* et *Alceste* qui furent traduits sur les partitions italiennes. Gluck y fit les changemens qu'exigeait son nouveau système dramatique; *Alceste* y gagna: il n'en fut pas de même d'*Orphée*. Il n'y avait point en France de contralto pour chanter le rôle principal; il fallut transposer ce rôle et l'ajuster pour une *haute-contre*, ce qui ôtait à la musique le caractère de profonde mélancolie qui convenait si bien au sujet: c'était déjà un mal; mais ce n'était pas tout. Par un excès de complaisance pour Legros, l'acteur le plus renommé de cette époque, Gluck consentit à ajuster quelques traits de mauvais goût dans le rôle principal, ce qui est d'autant plus remarquable que ce grand musicien n'avait jamais eu de ces sortes de faiblesses, même lorsqu'il écrivait en Italie.

Tel qu'il est, cet ouvrage est néanmoins encore un chef-d'œuvre; aussi obtint-il, ainsi qu'*Alceste*, un succès d'enthousiasme. La réputation de Gluck était si bien établie qu'on n'osait plus prononcer le nom d'un autre musicien. C'était une espèce de délire; on sollicitait la faveur d'être admis aux répétitions de ses ouvrages comme on aurait pu le faire pour le meilleur spectacle. Les répétitions générales d'*Orphée* et d'*Alceste* furent les premières qu'on rendit publiques en France: l'affluence qui s'y porta tient du prodige; on fut obligé de renvoyer plusieurs milliers de curieux. Ces répétitions n'étaient

(1) « Toutes les musiques que je connais, écrivait l'abbé Arnaud « quelques jours après la première représentation d'*Iphigénie*, sont à « celle de M. Gluck ce que les tableaux de genre sont aux tableaux « d'histoire, ce que l'épigramme et le madrigal sont au poëme épique: « jamais on ne donna ce caractère de magnificence et de grandeur aux « compositions musicales. » Le pauvre abbé ne savait de quoi il parlait.

pas moins piquantes par les singularités de l'auteur, ses boutades et son indépendance, que par la nouveauté de la musique. C'est là qu'on vit de grands seigneurs, et même des princes, s'empresser de lui présenter son surtout et sa perruque quand tout était fini; car il avait l'habitude d'ôter tout cela, et de se coiffer d'un bonnet de nuit avant de commencer ses répétitions, comme s'il eût été retiré chez lui. Il avait donné en 1775 le petit opéra de *Cythère assiégée* qui eut peu de succès; l'abbé Arnaud dit à propos de cet ouvrage qu'Hercule était plus habile à manier la massue que les fuseaux. Les amateurs de la vieille musique française reprochaient à l'*Iphigénie* de Gluck d'être trop italienne, tandis que d'autres, initiés à la connaissance des œuvres de Jomelli, de Traetta et de Piccini, lui trouvaient le défaut contraire. Ces derniers, qui étaient en assez grand nombre et qui avaient quelque crédit, obtinrent qu'on fît venir Piccini à Paris, et qu'on le chargeât de la composition d'un opéra. Cet adversaire était plus difficile à vaincre que Rameau et Lulli; aussi Gluck ne put-il se défendre de montrer de l'humeur, quand il eut appris qu'on avait donné à son antagoniste l'opéra de *Roland* à faire concurremment avec lui; il était alors à Vienne où il venait de terminer son *Armide* (en 1777). Il avait commencé le *Roland;* mais l'engagement de Piccini le fit renoncer à cet ouvrage, et il écrivit à ce sujet au bailli du Rollet, son ami, une lettre pleine d'expressions hautaines et dédaigneuses, qui fut insérée dans l'*Année littéraire*, et qui devint une déclaration de guerre en forme [1].

Deux partis violens se formèrent aussitôt : les gens de lettres s'enrôlèrent dans l'un ou dans l'autre, et les journaux furent remplis tous les matins d'épigrammes, de bons mots et d'injures, que les coryphées de chaque parti se décochaient [2]. Les chefs des *Gluckistes* étaient Suard et l'abbé Arnaud; du côté des *Piccinistes* on comptait Marmontel, La Harpe, Ginguenée, et jusqu'au froid d'Alembert. La plus haute société, les femmes du meilleur ton entraient avec chaleur dans cette querelle grotesque. Les soupers, alors à la mode, réunissaient les antagonistes encore émus des impressions qu'ils venaient de recevoir au théâtre; ils devenaient une arène où l'on combattait avec chaleur pour ses opinions; on y entendait pousser des cris inhumains par des gens bien élevés qui oubliaient leur urbanité habituelle, et qui présentaient à l'œil de l'observateur un spectacle plus curieux que celui pour lequel on disputait. Cet état de choses dura jusqu'en 1780, époque où Gluck retourna à Vienne; alors les esprits se calmèrent et l'on comprit

(1) « Je viens de recevoir, mon ami (écrivait-il), votre lettre du 15 « janvier, par laquelle vous m'exhortez à continuer de travailler sur « les paroles de l'opéra de *Roland;* cela n'est plus faisable, parce que « quand j'ai appris que l'administration de l'Opéra, qui n'ignorait pas « que je faisais *Roland*, avait donné ce même ouvrage à faire à M. Pic- « cini, j'ai brûlé tout ce que j'en avais déjà fait, qui peut-être ne va- « lait pas grand'chose, et en ce cas le public doit avoir obligation à « M. Marmontel qu'on ne lui fit pas entendre une mauvaise musique. « D'ailleurs, je ne suis plus un homme fait pour entrer en concur- « rence: M. Piccini aurait trop d'avantage sur moi, car, outre son « mérite personnel, qui est assurément très grand, il aurait celui de « la nouveauté, moi ayant donné à Paris quatre ouvrages bons ou « mauvais, n'importe; cela use la fantaisie; et puis je lui ai frayé le « chemin, il n'a qu'à me suivre. Je ne vous parle pas de ses protec- « tions: je suis sûr qu'un certain politique de ma connaissance (Car- « raccioli) donnera à dîner et à souper aux trois quarts de Paris pour « lui faire des prosélytes, et que Marmontel, qui sait si bien faire des « contes, contera à tout le royaume le mérite exclusif du sieur Piccini. « Je plains en vérité M. Hébert (directeur de l'Opéra) d'être tombé « dans les griffes de pareils personnages, l'un amateur exclusif de mu- « sique italienne, l'autre auteur dramatique d'opéras prétendus co- « miques. Ils lui feront voir la lune à midi. »

Après avoir parlé avec enthousiasme de son *Armide* et d'*Alceste*, il ajoute : « Il faut finir, autrement vous croiriez que je suis devenu « fou ou charlatan. Rien ne fait un si mauvais effet que de se louer « soi même, cela ne convenait qu'au grand Corneille; mais quand « Marmontel ou moi nous nous louons, on se moque de nous et on « nous rit au nez. Au reste vous avez raison de dire qu'on a trop né- « gligé les compositeurs français, car, ou je me trompe fort, je crois « que Gossec et Philidor, qui connaissent la coupe de l'opéra français, « serviraient infiniment mieux le public que les meilleurs auteurs ita- « liens, si l'on ne s'enthousiasmait pas pour tout ce qui a l'air de nou- « veauté. »

(2) Le *Journal de Paris*, la *Gazette de Littérature*, le *Mercure* et l'*Année littéraire* furent remplis, pendant plus de deux ans, d'une foule d'articles satiriques dont l'abbé Arnaud, Suard, La Harpe, Marmontel et Framery étaient les auteurs. L'abbé Leblond a réuni toutes ces pièces dans un volume qui a pour titre: *Mémoires pour servir à la révolution opérée dans la musique, par M. le chevalier Gluck*. Paris, 1781, in-8° de 491 pages. Parmi les anecdotes qui s'y trouvent, celles-ci pourront faire juger de la disposition d'esprit des antagonistes.

« On donnait la semaine dernière, à l'Opéra, *Alceste*, tragédie de M. le chevalier Gluck. Mademoiselle Levasseur jouait le rôle d'Alceste; lorsque cette actrice, à la fin du second acte, chanta ce vers sublime par son accent : *Il me déchire et m'arrache le cœur*, une personne s'écria: *Ah! mademoiselle, vous m'arrachez les oreilles!* Son voisin, transporté par la beauté de ce passage et par la manière dont il était rendu, lui répliqua : *Ah! monsieur, quelle fortune si c'est pour vous en donner d'autres!* (*Journal de Paris*, 21 janvier 1777). — Savez-vous, disait quelqu'un (l'abbé Arnaud) à l'amphithéâtre, que Gluck arrive avec la musique d'*Armide* et de *Roland?* — De *Roland!* dit son voisin; mais M. Piccini travaille actuellement à le mettre en musique! — Eh bien! répliqua l'autre, tant mieux; nous aurons un *Orlando* et un *Orlandino*. — On sait que les détracteurs de Gluck le logeaient *rue du Grand Hurleur;* ceux de Piccini indiquaient son adresse *rue des Petits Chants*.

qu'il valait mieux jouir des beautés répandues dans *Armide* et dans *Roland* que de disputer sur leur mérite.

(*La suite au numéro prochain.*)

Nouvelles de Paris.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE

I CAPULETI ED I MONTECCHI,

Opéra en trois actes, musique de BELLINI.

C'est quelque chose de si heureusement conçu que ce sujet de *Romeo et Juliette*, que, de quelque manière qu'on l'arrange, il en reste toujours assez pour émouvoir quiconque n'est pas absolument dépourvu de sensibilité. Admirable par la manière de peindre les passions, Shakespeare a donné à l'amour de ces deux personnages un caractère de perfection que tous les arrangeurs ont affaibli; mais dépouillées des créations de son génie, les situations restent encore si vives, si dramatiques, qu'elles suffisent à faire passer dans l'ame des spectateurs des impressions de terreur et de pitié. Ces situations se trouvent indiquées dans une ancienne nouvelle italienne, qui est le type du drame; mais le poète anglais a su les présenter avec une vigueur de pensée qui n'appartient qu'à lui. Il est juste de dire que la dernière de ces situations, la plus déchirante, celle enfin où Romeo voit revenir à la vie l'objet de son amour après que son désespoir l'a conduit à prendre du poison, cette belle situation, dis-je, a manqué aux conceptions de Shakespeare; ce fut Garrick qui, ayant arrangé pour la scène moderne quelques hardiesses un peu barbares de l'homme de génie, imagine de substituer cette situation à la mort de Romeo sur le tombeau de Juliette. C'est là, il faut l'avouer, une des idées les plus heureuses qui soient venues jamais à l'esprit d'un arrangeur, et ceux qui depuis lors ont mis à contribution le drame anglais pour en faire des opéras italiens et français n'en ont point eu de semblables.

Ségur, qui le premier songea à faire un opéra de ce sujet si musical, sut conserver au caractère de Juliette quelque chose de l'amour naïf tracé par Shakespeare; sous ce rapport, son ouvrage est supérieur aux librettis italiens; mais c'est à peu près la seule chose qu'on y puisse louer. Le langage de la plupart des personnages est faux, et le dénouement heureux de la pièce est la plus monstrueuse stupidité qu'on ait pu imaginer. Il est fâcheux que la musique pleine d'invention composée par Steibelt n'ait eu pour soutien qu'un si misérable canevas.

Si j'ai bonne mémoire, le livret du *Romeo* de Dalyrac avait conservé avec plus de fidélité les scènes de Shakespeare, et je crois que ce fut par cette cause que la pièce ne réussit point. Il y avait alors en France des préjugés bien ridicules sur les convenances dramatiques. Le libretto italien du *Romeo* de Zingarelli n'est pas une pièce, mais quelques-unes des meilleures situations du sujet s'y trouvent; on en peut dire autant des deux arrangemens que Romani a faits du même sujet pour Vaccaj et pour Bellini. Enfin, malgré toutes les extravagances qu'on a ajustées aux inventions de Shakespeare, on n'a pu faire qu'un opéra de *Romeo et Juliette* ne fût pas un opéra plein d'intérêt.

Quoiqu'on en ait dit, la musique de Zingarelli n'était pas à la hauteur de ce sujet; elle était généralement faible de conception, et pour lui faire produire autant d'effet qu'elle en a eu sur le théâtre de la cour, au temps de Napoléon, il n'a pas fallu moins que les talens admirables de Crescentini et de Mme Grassini. Depuis lors, Mme Pasta et Mlle Naldi, quoique bien inférieures à de pareils chanteurs, ont su procurer de vives émotions au public dans le même ouvrage; mais il avait fallu en arranger la musique et y ajouter plusieurs choses, entre autres un fort beau morceau d'ensemble de Portogallo. A l'égard de la *Giulietta e Romeo* de Vaccaj, c'est aussi une composition assez faible, mais où l'on trouve cependant quelques parties dignes d'éloge. Les airs en sont en général d'un beau caractère et me semblent sous quelques rapports préférables à ceux de Bellini; il ne leur manque que le caractère d'expression dramatique que la musique de Bellini possède davantage.

Peu d'opéras ont été accueillis aussi favorablement en Italie que *I Capuleti ed i Montecchi*, bien qu'il y ait eu d'abord, et avant que l'ouvrage fût représenté, une certaine réprobation contre l'idée de dépouiller Vaccaj de la part la plus solide de sa gloire. Bellini n'avait point été engagé pour écrire cet ouvrage; mais il se trouvait à Venise où il avait mis en scène un de ses anciens opéras. La pièce nouvelle n'avait pas eu de succès; les entrepreneurs demandèrent à Bellini de les tirer d'embarras en improvisant une partition, et dans quinze jours il écrivit celle-là. Bien qu'il soit reçu que *le temps ne fait rien à l'affaire*, lorsqu'il s'agit de juger un ouvrage d'art, il faut cependant tenir compte de circonstances telles que celles-là, et l'on doit avouer qu'il est à peu près impossible qu'un opéra complet et absolument irréprochable soit le résultat d'une telle précipitation. En plusieurs endroits, il est facile de voir que Bellini a tourné court parce qu'il n'avait pas le temps de prendre un chemin plus long.

Il était impossible que l'ouvrage de Bellini ne fût pas inégal, ayant été écrit avec une telle rapidité; aussi y trouve-t-on des morceaux et des scènes entières très faibles à côté de choses fort belles. Parlons d'abord de celles-ci. La cavatine de Rubini (*Tebaldo*) rappelle d'autres mélodies du même compositeur et a je ne sais quel air de réminiscence avec les autres airs qu'il a écrits pour ce grand chanteur. Néanmoins cette cavatine produit de l'effet; les motifs principaux sont jolis, bien ramenés et instrumentés d'une manière assez brillante. Vient ensuite la cavatine de Mlle Judith Grisi (*Romeo*) bien supérieure à celle de Rubini, surtout dans le second mouvement qui est plein d'enthousiasme et de chaleur. Le thème de cet *allegro* est une sorte de marche militaire très animée, très brillante et qui est favorable à la voix de la cantatrice.

Après cet air, Mlle Julie Grisi (*Giulietta*) a chanté un air d'un beau caractère qui n'est point de Bellini. Cet air a été écrit pour Mlle Grisi par un amateur italien fort distingué, nommé M. Mariani. Les formes en sont fort bonnes; la mélodie est agréable, l'instrumentation élégante; enfin un compositeur habile et renommé ne désavouerait pas ce morceau. On doit également à M. Mariani l'ouverture qui a été remarquée par le public et qui a été improvisée en vingt-quatre heures. Il paraît que la symphonie écrite par Bellini a été trouvée très faible par les artistes de l'orchestre, et que M. Mariani s'est chargé de la remplacer du jour au lendemain. C'est un tour de force qui annonce beaucoup de facilité.

Le duo chanté par Mlles Grisi n'a point produit l'effet qu'il y avait lieu d'en attendre, mais il est vraisemblable qu'il sera goûté aux représentations suivantes. Ce morceau est tiré d'un trio de *Zaïra*, opéra écrit pour le théâtre de Parme par Bellini, et qui n'a pas été heureux. Ce morceau est beau et convient à la situation. Mais la partie la plus brillante du premier acte, celle qui a du moins obtenu le suffrage unanime des spectateurs, est la cabalette du finale. Je dis seulement *la cabalette*, parce que dans ce qui précède il y a plus de facture et de moyens de convention que de véritable inspiration. On trouve dans cette conclusion du finale un trait pour deux voix de soprano à l'unisson, accompagné par le chœur en notes détachées et harpegées, de l'effet le plus heureux. Ce passage a excité l'enthousiasme du public et a décidé du succès de l'ouvrage.

Les deuxième et troisième actes ne sont guère composés chacun que d'une scène; ces scènes sont bien dessinées et fortes de situation; malheureusement le compositeur n'a pas profité des occasions qui lui étaient offertes pour faire de la musique expressive et dramatique. Dans le second acte Romeo défie son rival Tebaldo; tous deux sont prêts à mettre l'épée à la main : il y a là un duo qui aurait pu être meilleur; ses mélodies manquent de nouveauté et d'énergie. Rossini, sur une situation semblable, aurait fait un de les meilleurs morceaux. Au moment où les deux rivaux vont se mesurer, le convoi funèbre de Juliette se fait apercevoir dans le fond de la scène; cette péripétie pourrait être d'un grand effet; mais Bellini a manqué encore d'inspiration dans cette circonstance, et il y a plus de cris que de véritable expression dans ce qu'il fait chanter alors à Romeo et à Tebaldo. Cependant il se trouve encore à la fin de cette même scène une cabalette d'un beau caractère.

Le cantabile de Romeo près du tombeau de Juliette fait regretter l'air célèbre *Ombra adorata, aspetta*, et même l'air de Vaccaj, que je trouve mieux fait et plus conforme à la situation. Il n'y a point dans le motif de ce cantabile de douleur véritable, et malgré le talent que Mlle Judith Grisi y déploie, il n'émeut que médiocrement le public. La scène entre les deux amans, après le réveil de Juliette, me paraît mieux sentie, et je crois qu'elle produira plus d'effet aux représentations suivantes qu'à la première.

La critique que je viens de faire de la partition de *Romeo et Juliette* n'est qu'un aperçu de l'ouvrage; il est facile de se tromper sur le mérite de la musique à une première audition : je reviendrai sur celle-ci dans un des numéros suivans.

Presque toute la pièce repose sur deux rôles; ceux de Romeo et de Juliette. Mlles Judith et Julie Grisi y ont fait preuve d'un talent fort distingué. On reconnaît dans le chant de la première l'avantage qu'il y a pour un artiste à exécuter de la musique qui a été écrite pour ses moyens. Les inégalités qu'on a remarquées quelquefois dans le talent de cette cantatrice ne se sont point fait apercevoir dans le rôle de Romeo; sa voix y est ferme, juste, expressive, et sa vocalisation y est beaucoup plus légère et plus libre que dans les autres opéras que nous lui avons entendu chanter jusqu'ici. Le rôle de Romeo fut écrit pour elle, à Venise, au carnaval de 1829, et elle y produisit beaucoup d'effet. Ce succès ne s'est pas démenti à Paris; après avoir recueilli de justes applaudissemens dans sa cavatine, elle a été également bien accueillie dans son duo et dans le finale du premier acte. Si dans les autres elle a moins ému le public, c'est moins à elle qu'il faut s'en prendre qu'à la musique qui est moins favorable à son talent.

Mlle Julie Grisi est tour à tour gracieuse et énergique dans le rôle de Juliette. Tout annonce qu'elle le chan-

tera fort bien; mais elle était souffrante à la première représentation, et cette cause a nui au développement de son talent. Les progrès de cette jeune et belle cantatrice sont rapides et remarquables. Elle a joué de la manière la plus pathétique la scène où elle se jette aux genoux de son père pour obtenir son pardon.

Rubini, à peine remis d'une indisposition de plusieurs jours, a chanté avec sa supériorité ordinaire sa cavatine qui, avec le duo du second acte, compose à peu près tout son rôle de Tebaldo; un air chanté de cette manière vaut toute une pièce.

Berrettoni et Profeti ont également des rôles fort insignifians; ils n'ont guère que du récitatif à dire, mais ils s'en acquittent avec intelligence.

Je crois que *I Capuleti* procureront de bonnes recettes au Théâtre-Italien; quelques beaux morceaux de musique, le talent de Mlles Grisi et le chant admirable de Rubini doivent assurer le succès que cet ouvrage a obtenu à la première représentation. FÉTIS.

***Cenerentola*. — Mme Boccabadati.**

J'ai toujours dit que Mme Boccabadati est une cantatrice de beaucoup de talent, dont la voix a malheureusement des sons peu agréables dans les cordes hautes quand elles sont attaquées avec une certaine énergie. Dès le début de cette dame, le public n'a aperçu que la partie peu avantageuse de son chant. Ce n'est peut-être pas tout-à-fait la faute des dilettanti : Mme Boccabadati avait choisi pour ce début *Matilde de Shabran*, opéra dans lequel Mlle Sontag a laissé des souvenirs d'une telle perfection de chant que Mme Malibran elle-même, surnommée par les amateurs de Naples et de Bologne *la déesse du chant*, n'a jamais osé se faire entendre dans le même ouvrage, bien qu'elle en ait annoncé plusieurs fois l'intention. Le rôle de Matilde est écrit presque en entier dans les cordes élevées de la voix de soprano, et ces cordes sont précisément la partie ingrate de celle de Mme Boccabadati. Mieux placée dans le *Barbier de Séville*, cette cantatrice y a obtenu des applaudissemens mérités en plusieurs parties de son rôle, bien qu'elle y jetât encore de temps en temps de ces sons âpres qui nuisent à l'effet qu'elle y fait par son talent. La manière dont elle vient de chanter *Cenerentola* est la preuve que je ne me suis pas trompé dans les éloges que je lui ai donnés, ni même dans ma critique. Ce rôle est écrit en général dans des cordes peu élevées; Mme Boccabadati a changé peu de chose à la musique, elle s'est tenue dans les limites du rôle, et tout lui a réussi. Il suffirait qu'elle chantât dans trois ouvrages comme elle fait dans celui-là pour conquérir la faveur du public. Ce n'est pas que dans de certains passages elle ne monte dans les régions élevées de la voix; elle y atteint le *si* et même le *la*, mais ces notes sont amenées de manière à n'offrir à l'oreille rien de désagréable. Mme Eckerlin avait chanté au commencement de cette saison le rôle de Cenerentola avec succès; Mme Boccabadati a pris ce même rôle d'une manière différente et a mérité d'y être applaudie, même davantage qu'elle ne l'a été. Le public ne revient pas facilement d'une mauvaise impression, mais Mme Boccabadati peut le ramener à elle si elle continue à chanter de la même manière et si elle sait bien choisir les ouvrages dans lesquels elle se fera entendre.

Programme

Du Concert qui sera donné dans la galerie de musique de M. DIETZ, facteur de piano, rue Neuve-des-Capucines, n. 13, le samedi 19 janvier 1833, à huit heures du soir.

Première partie. 1° Grand septuor de Hummel, exécuté par MM. Listz, Brod, Conninx, Dauprat, Gelineck, Urhan et autres artistes. 2° Morceau de chant. 3° Duo de violon, par les frères Eichhorn. 4° Morceau de chant. 5° Solo de piano exécuté par M. Listz.

Deuxième partie. 1° Trio de piano, *Polyplectron* et *Aerephon*, composé exprès pour ce concert par M. Fétis, et exécuté par l'auteur, MM. Fessy et Urhan. 2° Morceau de chant. 3° Quatuor pour quatre cors, composé par M. Gallay et exécuté pour la première fois en public par l'auteur, MM. Dauprat, Mengal et Meifred. 4° Morceau de chant. 5° Solo de violon, par M. Eichhorn. 6° Romances.

Nouvelles étrangères.

MILAN. Théâtre *alla Scala*. Le drame en musique de Donizetti, intitulé *Fausta*, a ouvert la saison du carnaval à ce théâtre, le 26 décembre dernier. Cet ouvrage, nouveau pour Milan, n'a cependant point été écrit nouvellement; déjà il avait été représenté au théâtre Saint-Charles, à Naples, où il n'avait obtenu qu'un succès équivoque. Le sujet de l'opéra n'a pas été bien accueilli par les habitués de *la Scala*, et la musique a été trouvée inférieure aux dernières compositions de Donizetti, et surtout au drame musical d'*Anna Bolena*, dont on trouve quelques réminiscences dans *Fausta*. Néanmoins, Mlle Tosi a soutenu la pièce par son chant et son action dramatique. Née à Milan, elle a obtenu près de ses compatriotes le succès le plus éclatant. Les lettres particulières et les journaux s'accordent dans les éloges qu'ils donnent à cette cantatrice qui paraît être destinée à chanter plusieurs saisons consécutives à *la Scala*.

On donne aussi des éloges au ténor Pedrazzi, mais Zucchelli n'a pas été heureux dans son début : on lui trouve la voix faible et peu de chaleur. Au reste, on sait que ce chanteur n'a jamais réussi à Paris dans le genre sérieux et qu'il n'est bon que dans le bouffe. D'ailleurs, lorsqu'il a quitté le théâtre Favart, il était facile d'apercevoir qu'il y avait de l'affaiblissement dans ses moyens; or, le théâtre de *la Scala*, par sa vaste étendue, exige une certaine puissance dans la voix.

Au théâtre *Carcano* on a fait l'ouverture de la saison par l'opéra de Bellini *I Capuleti ed i Montecchi*, qui a déjà été joué avec succès sur le théâtre de *la Scala*. Le rôle de *Juliette* est confié à Mme Roser-Balfe, celui de *Romeo* à Mlle Michel. Bonfigli est chargé de la partie du ténor. Bien que l'ouvrage ne soit pas nouveau pour Milan, les représentations en sont encore suivies avec beaucoup de vogue. Il paraît que Mlle Michel a le don de plaire aux dilettanti de ce pays, car on s'accorde à lui donner beaucoup d'éloges; il faut qu'elle ait fait beaucoup de progrès, au moins comme actrice, car le rôle de *Romeo* est difficile et demande plus d'énergie et d'intelligence de la scène qu'elle n'en a montré au Théâtre-Italien de Paris.

Venise. *Norma*, de Bellini, n'a pas eu plus de succès au théâtre de *la Fenice* qu'il n'en avait obtenu à Milan, malgré le zèle des amis du maestro qui sont très nombreux ici. On peut même assurer que la chute de cet opéra aurait été décidée si Mme Pasta ne lui avait prêté le secours de son talent. Cette grande actrice n'a point démenti à Venise la réputation qu'elle s'est faite dans toute l'Europe. Accueillie avec enthousiasme à son entrée, elle fut applaudie à plusieurs reprises après sa cavatine. Son succès se confirma ensuite dans un duo avec Mlle *del Serre*, et surtout dans son air finale. En somme, toute la valeur de notre spectacle peut se résumer en deux mots : *Nous avons la Pasta*.

Le second opéra sera *Eufemio di Messina*, du maestro Persiani; puis viendra *Otello*, pour Mme Pasta, et enfin un opéra nouveau écrit par Bellini, et dont le titre sera *Beatrice Tenda*.

Au théâtre *S. Gio. Crisostomo*, l'ancien opéra de Pavesi *Ser Marcantonio* a été froidement accueilli. La compagnie chantante, où l'on ne trouve guère de chanteurs connus, n'a obtenu aussi qu'un succès médiocre; peut-être lirez-vous le contraire dans les journaux; mais il faut bien se garder de prendre à la lettre les éloges italiens. Nous allons entendre la *Zingara*, de Donizetti, puis nous aurons deux partitions nouvelles; l'une sera écrite par Dominique Barroci, premier ténor de la compagnie, l'autre par le maestro Bonaccini qui est peut-être un homme de beaucoup de talent, mais dont nous n'avons jamais entendu parler.

Pendant cette saison nous aurons un cours de représentations au théâtre *S. Samuel;* les principaux chanteurs de la troupe qui nous arrive de Padoue seront *la Persioni*, qui a du talent; *Zilioli*, comme ténor; *Ladetti*, comme première basse chantante, et *Zambelli*, comme *primo buffo*. Il est à craindre que tout cela ne vaille pas grand'chose. Vous voyez cependant que nous aurons une saison assez remplie.

Bergame. *Chiara di Rosemberg*, du maestro Ricci, vient d'obtenir un brillant succès sur notre théâtre, Mlle Edwige, la *prima donna*, est un digne élève du grand chanteur Garcia; sa voix est belle, agile, et a de l'expression. Applaudie dans tous ses morceaux, elle a été redemandée plusieurs fois par le public. La Belloli est un bon *primo musico*. Comme ténor, nous avons Dominique Furlani, qui est un peu faible; mais le *primo basso* Paul Barroilhet est excellent. Comme second opéra, nous entendrons *I Normanni a Parigi*, de Mercadante.

Bulletin d'Annonces.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIme ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** No 51.

Condit. de l'Abonnem.		
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **Revue musicale** paraît le **Samedi** de chaque semaine.

On s'abonne au Bureau de l'Agence générale de la musique et de la Revue musicale, rue Saint-Lazare, no 31; M. Schlesinger, marchand de musique, rue de Richelieu, no 97.

PARIS, SAMEDI 19 JANVIER 1833.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Biographie.

SUITE DE LA NOTICE SUR GLUCK.

Armide fut représentée le 3 mars 1777; son succès ne vérifia pas les prédictions de Gluck. Loin de faire tourner la tête aux habitans de Paris, il fut reçu d'abord avec froideur; il fallut du temps pour le comprendre; mais insensiblement on s'y accoutuma; chaque reprise qu'on en fit augmenta le nombre de ses partisans, et l'indifférence finit par se transformer en enthousiasme. Cette indifférence qui s'était manifestée aux premières représentations d'un ouvrage si plein de charme n'est pas un des événemens les moins singuliers de l'histoire de l'art: peut-être ne fut-ce que l'étonnement d'y trouver des chants qu'on n'attendait pas du génie énergique de Gluck.

Il n'en fut pas de même d'*Iphigénie en Tauride;* tout Paris fut entraîné par cette merveille d'expression dramatique; les ennemis de l'auteur furent même forcés de garder le silence. Quel moyen, en effet, de disputer contre de pareilles beautés, contre ce magnifique premier acte, contre ce *sommeil d'Oreste*, et contre tant de créations répandues à pleines mains dans cette belle production? Cependant Gluck était âgé de soixante-cinq ans lorsqu'il l'écrivit. Son rival Piccini avait aussi composé une *Iphigénie en Tauride;* mais, malgré les beautés réelles qu'on y trouve, cet ouvrage ne put lutter contre celui de Gluck, et la victoire demeura à celui-ci.

Le peu de succès d'*Echo et Narcisse*, dernière composition de ce grand artiste, ne put nuire à sa renommée trop bien établie. Il avait projeté d'écrire l'opéra des *Danaïdes* pour terminer sa carrière; mais une attaque d'apoplexie, qui diminua sensiblement ses forces, le fit renoncer à cette entreprise; il confia le poème à Salieri, et retourna à Vienne, où il jouit encore pendant quelques années de sa renommée et de l'aisance qu'il avait acquise par ses travaux. Une seconde attaque d'apoplexie l'enleva à ses amis et à l'art musical, le 25 novembre 1787. Il laissait à ses héritiers une fortune de six cent mille francs.

Un instinct qu'il serait difficile d'analyser indique à tous les hommes fortement organisés la position la plus favorable au développement de leurs facultés: c'est ce même instinct qui fit désirer à Gluck d'écrire pour l'Opéra français. Il sentait que c'était là que son système de vérité dramatique serait le mieux accueilli et qu'il pourrait s'y livrer avec plus d'abandon. Il savait que les Français étaient ce qu'ils sont encore aujourd'hui, c'est-à-dire, moins sensibles aux beautés de la musique en elle-même qu'à son application à l'action scénique, et qu'ils sacrifiaient volontiers les jouissances de leur oreille à celles de leur raison. Or, cette disposition, si nécessaire pour goûter la musique de Gluck, il ne la trouvait qu'en France. Tout en rendant justice à la force de son génie, les Italiens et même les Allemands ne pouvaient se soustraire aux conséquences de leur conformation et oublier que la musique était plutôt pour eux un plaisir des sens qu'une récréation de l'esprit. Cette musique, il la voulaient dominante et non point accessoire de l'action tragique, comme Gluck la fit quelquefois. Ils avouaient volontiers que ce grand musicien composait le récitatif mieux qu'aucun autre, mais ils lui reprochaient de le multiplier à l'excès et de briser souvent la phrase musicale en faveur de la poétique. Le soin qu'il avait pris de développer dans l'épître dédicatoire de l'*Alceste* italienne les principes qui l'avaient guidé dans la composition de cet ouvrage, prouve qu'il avait reconnu la nécessité de justifier son système auprès de ses compatriotes. « Lorsque j'entrepris, dit-« il, de mettre en musique l'opéra d'*Alceste*, je me pro-« posai d'éviter tous les abus que la vanité mal entendue

« des chanteurs et l'excessive complaisance des com-« positeurs avaient introduits dans l'opéra italien, et « qui, du plus pompeux et du plus beau des spectacles, « en avaient fait le plus ennuyeux et le plus ridicule. Je « cherchai à réduire la musique à sa véritable fonction, « celle de seconder la poésie pour fortifier l'expression « des sentimens et l'intérêt des situations, sans inter-« rompre l'action et la refroidir par des ornemens su-« perflus; je crus que la musique devait ajouter à la « poésie ce qu'ajoute à un dessin correct et bien com-« posé la vivacité des contours et l'accord heureux des « lumières et des ombres, qui servent à animer les figu-« res sans en altérer les couleurs, etc. » Il terminait son épître par cette phrase : « Le succès a justifié mes « idées, et l'approbation universelle, dans une ville « aussi éclairée (Vienne), m'a démontré que la simpli-« cité et la vérité sont les grands principes du beau « dans toutes les productions des arts. »

Le succès aurait en effet justifié la révolution que Gluck avait voulue dans la musique théâtrale en Allemagne, car lorsqu'on travaille à réformer le goût d'une nation, il est indispensable de réussir pour prouver qu'on ne s'est pas trompé, au moins dans l'application. Or, tout démontre que les habitans de Vienne ne goûtèrent pas le nouveau genre de musique introduit dans l'*Alceste*. Lui-même finit par en faire l'aveu dans la préface de *Pâris et Hélène*. Voici le premier paragraphe de ce morceau :

« Je ne me suis déterminé à publier la musique d'*Al-« ceste* que dans l'espoir de trouver des imitateurs. J'o-« sais me flatter qu'en suivant la route que j'ai ouverte, « on s'efforcerait de détruire les abus qui se sont intro-« duits dans le spectacle italien, et qui le déshonorent. « *Je l'avoue avec douleur, je l'ai tenté vainement jusqu'ici.* « Les demi-savans, les docteurs de goût, espèce mal-« heureusement trop nombreuse, et de tout temps « mille fois plus funeste aux progrès des arts que celle « des ignorans, se sont déclarés contre une méthode « qui, en s'établissant, anéantirait leurs prétentions. »

Dans le vrai, les compatriotes de Gluck goûtèrent peu sa nouvelle manière, et ce fut surtout ce motif qui lui fit désirer de travailler pour l'Opéra français. Il lui avait suffi de jeter les yeux sur les partitions de Lulli, de Rameau et de leurs imitateurs pour voir que c'était par leurs qualités dramatiques que ces auteurs avaient réussi. Le récitatif de Lulli était de la declamation notée, et cette déclamation occupait une grande place dans les ouvrages de ce vieux musicien. Rameau se distinguait surtout par la beauté de ses chœurs, et les chœurs entraient pour beaucoup dans le système de Gluck. Tout lui faisait donc pressentir que la France serait le théâtre de sa gloire, et il ne se trompait pas. D'ailleurs les littérateurs qui devaient appuyer son système étaient sans influence à Vienne, et dictaient les arrêts du goût à Paris. Ils contribuèrent beaucoup à donner de l'éclat à ses succès dans cette dernière ville, mais peut-être lui furent-ils quelquefois nuisibles. Loin de chercher à modérer ses idées, ces gens de lettres le poussaient sans cesse vers l'expression dramatique, à laquelle ils voulaient que tout fût sacrifié. C'est sans doute à ces amis imprudens qu'il faut attribuer l'exagération dans laquelle il tombe en plusieurs endroits. Cette exagération se remarque à la multitude de phrases courtes de mélodie qu'il a introduites au milieu de son récitatif, et qui, sans être des airs, empêchent qu'on ne sente le commencement des airs véritables, et jettent de la monotonie dans le développement des scènes. Au reste, il est assez remarquable qu'à mesure que l'effet de la musique de Gluck s'est affaibli en France, il s'est propagé en Allemagne, et qu'aujourd'hui, où l'on a cessé d'entendre à Paris les beaux ouvrages de ce grand maître, ils excitent l'enthousiasme des habitans de Berlin, de Munich et de Dresde.

Les progrès constans de quelques parties de l'art musical et surtout de l'instrumentation et de la variété des formes ont dû faire vieillir les compositions de Gluck sous de certains rapports; mais pour juger du mérite de ses ouvrages il ne faut pas les comparer avec les produits d'une époque de l'art plus avancée que celle où il a vécu; il faut voir en quel état il a trouvé cet art, ce qu'il a fait pour le perfectionner, et surtout ne pas oublier qu'il s'est renfermé dans les conditions du système d'expression dramatique. On peut ne pas aimer ce système, et l'on conçoit que les amateurs passionnés de la musique purement italienne n'en éprouvent que du dégoût; mais une fois le système admis, on est forcé d'avouer que Gluck y a déployé une supériorité, une force d'invention, dont rien n'avait donné l'idée avant lui, et qui n'a point été égalée depuis. Quel est le musicien, assez éclairé pour n'avoir point de préventions de genre, qui refusera son admiration à la grandeur qui brille dans le dessin des rôles d'Agamemnon et de Clytemnestre? Qui sera insensible à des mélodies expressives telles que *Armez-vous d'un noble courage*, *Par un père cruel à la mort condamnée*, *Alceste, au nom des dieux?* Qui n'éprouvera les plus vives émotions aux accens passionnés d'*Alceste*, aux voluptueuses cantilènes d'*Armide*, aux tourmens si bien exprimés d'*Oreste*, aux regrets touchans d'*Orphée?* Qui ne rendra hommage à la vaste raison qui domine toujours la créa-

tion mélodique sans nuire à la verve de l'inspiration? Les beautés répandues dans les partitions de Gluck sont de tous les temps pour qui cherche dans la musique autre chose que des formes éphémères que le temps engloutit.

Ces beautés, il est vrai, ne sont pas sans mélange. On lui a reproché avec raison de chanter quelquefois péniblement, de manquer de variété dans ses tours de modulation, et d'avoir évité avec affectation le développement des formes musicales. Il faut l'avouer, ces reproches ne sont pas dénués de fondement. Soit système, soit qu'on ne puisse posséder une qualité éminente qu'aux dépens de quelque autre, il est certain que les motifs des airs de Gluck sont quelquefois communs, qu'il y négligeait trop la période mélodique, et que, lorsqu'il n'a pas quelque grande catastrophe à peindre, ou quelque sentiment énergique à exprimer, il tombe dans la monotonie. Mais il rachète ces défauts par de si grandes qualités qu'ils ne sauraient porter atteinte à sa renommée. Gluck n'était pas harmoniste correct, mais il avait le génie de l'harmonie. Son orchestre est souvent écrit avec un embarras apparent, et cependant il produit toujours de l'effet. On ne connaît de lui qu'un morceau de musique d'église; c'est un *De profundis* qui a eu de la réputation, mais qui n'est que mélodique.

Deux choses sont remarquables dans les épîtres que Gluck a mises en tête de ses partitions d'*Alceste*, de *Pâris et Hélène*, et dans toute sa correspondance : l'une est l'amertume qui perce à chaque phrase sur les critiques dont la nouvelle manière de ce compositeur avait été l'objet; l'autre, la naïveté d'amour-propre à laquelle il il s'est toujours abandonné, et qu'il a laissé voir dans toutes les occasions. Il n'y a guère d'homme de génie qui n'ait le sentiment de sa supériorité; ceux qui affectent de la modestie et qui repoussent les éloges obéissent plutôt aux convenances sociales qu'au témoignage de leur conscience; mais il y a des bornes qu'on ne peut franchir dans l'expression de la bonne opinion qu'on a de soi-même, et Gluck ne les connut jamais. Son langage à cet égard prenait souvent la teinte d'un orgueil insupportable, surtout lorsqu'il s'agissait d'un rival. Les éloges des gens de lettres avaient fini par ajouter à ses dispositions naturelles la conviction que son genre était non-seulement le meilleur, mais le seul admissible. « Vous me dites, écrivait-il au baron du « Roullet, que rien ne vaudra jamais l'*Alceste;* mais, « moi, je ne souscris pas encore à votre prophétie. « *Alceste* est une tragédie complète, *et je vous avoue qu'il* « *manque très peu de chose à sa perfection;* mais vous n'i- « maginez pas de combien de nuances et de routes diffé- « rentes la musique est susceptible. L'ensemble de « l'*Armide* est si différent de celui de l'*Alceste* que « vous croiriez qu'ils ne sont pas du même compositeur. « Aussi ai-je employé le peu de suc qui me restait pour « achever l'*Armide;* j'ai tâché d'y être plus peintre et « plus poète que musicien; enfin, vous en jugerez si on « veut l'entendre. Je vous confesse qu'avec cet opéra « j'aimerai à finir ma carrière. Il est vrai que, pour le « public, il lui faudra au moins autant de temps pour le « comprendre qu'il lui en a fallu pour comprendre l'*Al-* « *ceste*. Il y a une espèce de délicatesse dans l'*Armide* « qui n'est pas dans l'*Alceste;* car j'ai trouvé le moyen « de faire parler les personnages *de manière que vous* « *connaîtrez d'abord à leur façon de s'exprimer quand ce* « *sera Armide qui parlera ou une suivante*, etc. » Il faut plaindre un grand artiste qui montre tant de faiblesse pour ses productions et qui n'a pas la force de rendre à ses rivaux plus de justice que Gluck ne fit à l'égard de Piccini.

Outre les deux partitions d'*Alceste* et de *Pâris et Hélène* qui ont été publiées avec des paroles italiennes, la première en 1769 et la seconde l'année suivante, on vit aussi paraître à Londres l'*Orphée* en italien, et vers le même temps, à Paris, six ariettes et l'ouverture de la *Rencontre Imprévue*, opéra-comique que Gluck avait donné au théâtre de la cour à Vienne. Les partitions d'*Iphigénie en Aulide*, d'*Alceste*, d'*Orphée*, d'*Armide*, d'*Iphigénie en Tauride*, de *Cythère assiégée* et d'*Echo et Narcisse* furent publiées par Deslauriers dans les années où ces ouvrages furent représentés par la première fois. Ces partitions sont remplies d'incorrections et fort incommodes pour l'accompagnement. Une jolie édition des cinq premiers ouvrages en partition réduite pour le piano a été publiée par Mme Nicolo en 1822 et dans les années suivantes. En 1790 Rellstub a fait paraître à Berlin l'*Iphigénie en Tauride* et l'*Orphée* avec des paroles allemandes et françaises; depuis on a fait plusieurs autres éditions allemandes des opéras de Gluck qui ont été représentés en France. Quant à ses ouvrages italiens, ils se trouvent en manuscrit dans plusieurs grandes bibliothèques de la France ou de l'Allemagne.

Polémique.

M. Catrufo *à M.* Fétis, *rédacteur de la* Revue musicale.

Monsieur, en publiant mon ouvrage portant pour titre : *Des voix et des instrumens*, etc., j'attendais de votre part, non des éloges, mais une analyse franche et loyale, digne d'un artiste tel que vous. Mais quelle est ma surprise en lisant dans le numéro 49, sixième année de la *Revue Musicale*, une analyse infidèle et anonyme,

qui tend à dénigrer mon ouvrage, pour élever celui dont vous êtes l'auteur sur le même sujet, et qui est encore sous presse, mais qui doit bientôt paraître.

Votre ouvrage, monsieur, n'a pas besoin de pareilles manœuvres pour réussir; il n'a qu'à paraître; moi-même je l'attends avec impatience pour le lire attentivement et lui rendre toute la justice qu'il méritera. Cependant il est certain que celui qui a fait l'article dont je vous parle n'a pas lu mon ouvrage, et s'il l'a lu il ne l'a pas compris, et s'il l'a compris il a été de mauvaise foi dans le compte rendu lorsqu'il dit : *L'objet que M. Catrufo s'est proposé se borne à donner la connaissance de l'étendue des instrumens, sans entrer dans les détails de leur emploi dans l'instrumentation; il s'est acquitté de cette tâche avec exactitude. C'est proprement la gamme de chaque voix et de chaque instrument avec l'indication des clefs qui servent à les écrire.* J'ai la certitude, monsieur, d'avoir rempli exactement les conditions énoncées dans le titre de mon ouvrage, ainsi que toutes les qualités nécessaires à l'élève qui sort des études de composition pour entreprendre celles de la partition; et quoi qu'en dise l'anonyme, je ne me suis pas seulement borné à donner simplement les gammes et l'étendue de chaque instrument avec l'indication des clefs qui servent à les écrire; j'ai parlé en général de la qualité des sons, en indiquant les sons vicieux et ceux qu'il était préférable d'employer; les passages difficiles à éviter, la manière de les écrire et leur effet, les tons favorables à chaque instrument, tant pour le mode majeur que pour le mode mineur. Pour les instrumens à transposition, je suis entré dans tous les détails nécessaires à un compositeur, et si je voulais m'appesantir sur mon ouvrage, surtout pour ce qui concerne le violon, la clarinette, le cor, la trompette, la trompette à clefs, la trompette à piston, le cor anglais et l'ophicléide alto, la lettre que j'ai l'honneur de vous écrire aurait au moins trente-deux pages et serait par conséquent aussi longue que l'œuvre que je viens de publier, qui, selon le dire de l'anonyme, ne devrait avoir que trente-deux lignes. Il y a mieux : j'aurais même pu m'éviter tant de peine et me contenter de publier le tableau qui renferme le tout. Alors je n'aurais pas à me plaindre de l'article en question; mais cela n'étant pas, l'injustice et la partialité sont trop criantes.

J'espère, monsieur, que, pour l'amour de la vérité, vous voudrez bien insérer cette lettre dans votre plus prochain numéro.

J'ai l'honneur de vous saluer.

CATRUFO.

Paris, ce 11 janvier 1833.

RÉPONSE.

M. FÉTIS, *rédacteur de la* Revue musicale, *à M.* CATRUFO.

Monsieur,

C'est avec un vif regret que je me vois forcé d'entrer dans une discussion désagréable avec vous, dont j'estime la personne et le talent; mais vous-même l'avez voulu, et je dois me soumettre à la nécessité.

Je commence par déclarer que c'est moi qui ai écrit l'article dont vous vous plaignez; s'il n'est pas signé, c'est qu'il a trop peu d'étendue pour mériter qu'il le soit. Il n'y a point d'article anonyme dans la *Revue musicale*, car elle porte mon nom; je prends donc toujours la responsabilité de tout ce qui ne porte pas une autre signature que la mienne.

Vous vous plaignez de ce qu'au lieu d'une analyse franche et loyale de votre ouvrage, il n'a été fait dans la *Revue* qu'une analyse infidèle qui tend à dénigrer votre ouvrage pour élever celui que j'ai fait sur le même sujet, et vous ajoutez que le mien n'a pas besoin *de pareilles manœuvres* pour réussir. Monsieur, je repousse de toutes mes forces cette inculpation que vous n'avez pas le droit de m'adresser. Mon analyse de votre ouvrage n'est point *infidèle;* car je n'ai point fait d'analyse, comme je le prouverai tout à l'heure; je n'ai point cherché à dénigrer votre ouvrage pour élever le mien, car j'ai dit que votre ouvrage pouvait être utile, et je me suis borné à rappeler l'annonce qui a été faite du mien dans la *Revue musicale,* sans dire un mot de son plan ni de la manière dont il est exécuté; enfin, je ne suis pas homme à user *de manœuvres* pour faire la fortune de mes ouvrages aux dépens de ceux d'autrui : j'ose croire que cette justice m'est rendue par tous ceux qui me connaissent. Bons ou mauvais, je les livre tels qu'ils sont au public qui, seul, est appelé à les juger en dernier ressort.

Je viens de dire que je n'ai point fait d'analyse de votre *Traité des voix et des instrumens;* on ne peut en effet considérer comme une analyse un article de quelques lignes. Si c'est, comme j'ai lieu de le croire, l'exiguité même de cet article qui a causé votre irritation, je vous dirai, avec une franchise que vous provoquez par votre lettre, qu'à la vue des imperfections de votre travail j'ai cru vous servir mieux en ne donnant qu'une indication sommaire de son contenu que si je fusse entré dans un examen détaillé qui m'aurait obligé à tout dire. Je vais vous rendre compte des observations les plus importantes que j'ai faites en lisant votre ouvrage,

et qui m'ont obligé de prendre le parti de ne point l'analyser.

D'abord, le titre de votre cahier d'instructions est : *Des voix et des instrumens à cordes, à vent et à percussion.* Je m'attendais donc à trouver ce qui concerne les voix au commencement de cet ouvrage; mais c'est à la fin (page 31) que vous avez placé ce que vous en dites, entre l'article du tambour et les *Observations sur quelques instrumens notés plus haut ou plus bas que leur véritable diapason*, en sorte que le titre véritable de votre ouvrage devrait être *Des instrumens et des voix.* Au reste, ce défaut d'ordre serait de peu d'importance si les notions que vous donnez des voix ne contenaient pas des erreurs matérielles assez graves, et si l'on y trouvait tout ce qu'on peut y chercher. Mais quoi? avez-vous cru possible de donner en *trois quarts de page* une connaissance réelle des voix et de leur emploi, y compris le tableau de leur étendue, tableau qui occupe la plus grande partie de cet espace? La concision est sans doute une bonne chose; mais ce n'est pas être concis que d'être incomplet; or, je cherche en vain, dans votre court article sur les voix, quelque observation sur les différences des voix dans les solos et dans les chœurs, soit sous le rapport de l'étendue, soit sous celui de l'emploi, soit enfin sous celui de la nature des traits qu'on leur confie. Je n'y vois rien concernant l'obligation d'éviter en écrivant de tenir long-temps les voix sur de certaines cordes naturellement faibles et fatigantes, rien sur les diverses dispositions des voix pour les chœurs à trois, à quatre et à cinq parties; rien sur les changemens que ces dispositions ont subies depuis que la suppression des maîtrises de cathédrales et de l'usage de faire des castrats a fait disparaître des chœurs le genre de voix appelée *haute-contre* en France, et *alto* en Italie. La *haute-contre* française était un ténor élevé; l'*alto* italien était la voix la plus grave des *evirati*. Vous voyez d'après cela que vous avancez une erreur très réelle lorsque vous dites : *Les voix de basse, basse-taille et ténor appartiennent aux hommes, et les voix de* HAUTE-CONTRE, *de second dessus et de premier dessus appartiennent aux femmes.* Un ouvrage tel que le vôtre ne doit donner que des notions justes des choses et des mots.

Ce n'est pas tout. Le titre indique que votre ouvrage est *à l'usage des personnes qui veulent écrire la partition*, c'est-à-dire problablement des partitions telles qu'on les écrit de nos jours et qui puissent être lues par les musiciens; or, vous indiquez pour le second dessus ou *mezzo soprano* la clé d'*ut* sur la seconde ligne, quoiqu'il n'y ait pas aujourd'hui, parmi tous les choristes de l'Europe, dix personnes en état de lire la musique écrite à cette clé, et qu'elle ait cessé d'être en usage depuis deux cents ans; vous mettez le *contralto ou haute-contre* à la clé d'*ut* sur la troisième ligne, bien que, depuis le changement opéré dans les voix dont j'ai parlé, on écrive le *contralto* à la clé d'*ut* sur la première ligne, et qu'on se serve de la clé d'*ut* sur la quatrième ligne pour un premier ténor, lorsqu'on fait usage de voix d'hommes. Enfin vous indiquez la clé de *fa* sur la troisième ligne pour le *baritono* ou *basse-taille*, bien que depuis la seconde moitié du dix-septième siècle cette clé ait disparu de la musique.

Venons aux instrumens. Vous vous plaignez que j'aie dit : *L'objet que M. Catrufo s'est proposé se borne à donner la connaissance de l'étendue des instrumens, sans entrer dans les détails de leur emploi dans l'instrumentation*, etc., etc., et vous m'objectez les détails dans lesquels vous êtes entré à l'égard du violon et de plusieurs autres instrumens. Voici ma réponse :

Il est vrai que vous avez donné des renseignemens utiles sur la double corde et sur un certain nombre d'accords praticables sur le violon; mais vous n'avez rien dit sur les différentes positions ni sur le *démanché* de cet instrument, ainsi que sur les précautions à prendre dans les traits où il faut que la main monte et surtout descende avec rapidité d'une position sur une autre. Vous n'avez donné aucun exemple des traits et des batteries dont on peut faire usage dans l'accompagnement; vous n'avez point parlé de la division des violons en deux parties et quelque fois en un nombre plus considérable; enfin vous n'avez rien dit des coups d'archet, des divers effets de sonorité, de la sourdine, du pizzicato, ni de beaucoup d'autres choses qui sont indispensables à la connaissance de l'emploi de cet instrument dans l'orchestre.

Votre article de l'*alto* occupe un espace de trois pouces et demi dans la page 6; il contient l'accord de l'instrument, son étendue dans la gamme diatonique et rien de plus.

Votre article du violoncelle est de la même étendue. Pas un mot de ses diverses positions ni aucun modèle des traits difficiles dans la rapidité, surtout lorsque l'exécutant a le pouce *en sillet* et qu'il doit descendre rapidement : rien sur l'emploi de plusieurs parties de violoncelle, etc., etc.

En parlant de la contre-basse à quatre cordes, vous avez oublié l'accord allemand, qui diffère essentiellement de l'accord italien. Du reste, vous n'avez rien dit de la nécessité d'écrire certains passages de la contrebasse d'une manière plus simple que la partie de violoncelle, à cause de la difficulté de l'exécution et de la

lenteur de l'articulation de l'instrument; enfin vous n'avez donné aucun modèle des sauts et des passages difficiles qu'il faut éviter; d'ailleurs, par inadvertance ou par un défaut de clarté, vous avez donné lieu de croire que la corde la plus grave de la contre-basse à quatre cordes est accordée une sixte plus haut que la corde la plus grave de la contre-basse à trois cordes.

Votre article de la grande flûte à clefs, ou flûte ordinaire, occupe un espace de deux pouces et demi à la page 8 de votre ouvrage. Vous y tombez dans une erreur matérielle en commençant l'étendue de cet instrument au *ré* en bas, tandis qu'au moyen d'une *patte* on lui fait produire maintenant l'*ut* en bas. Au reste, nul renseignement sur le caractère de sonorité des différentes parties de l'instrument.

Votre classification des instrumens à vent est absolument arbitraire. Ainsi, au lieu de faire remarquer que le hautbois, le cor anglais, le basson et le contre-basson ne forment qu'une même famille, que leurs sons sont analogues à des degrés différens de gravité, et que le cor anglais est l'alto du hautbois, comme le basson en est le violoncelle et le contre-basson la contre-basse, vous mettez le hautbois après la flûte; puis vient la clarinette, puis le cor anglais, puis le basson, puis le serpent, qui n'a aucune analogie avec le basson, puis le cor, etc. Vous ne parlez ni du contre-basson, ni de la clarinette alto, ni du cor de bassette ou clarinette à sourdine.

Dans l'article sur la clarinette vous ne dites pas un mot concernant les différences de sonorité des clarinettes en *ut*, en *si* ♭ et en *la*, ni des motifs qui doivent faire employer l'une plutôt que l'autre, abstraction faite des considérations de doigté. Vous ne parlez pas de la clarinette en *si* majeur qui a été employée avec succès et qui est préférable à toute autre dans les tons de *si*, de *mi* et de *fa* dièze. Rien ne se trouve non plus dans cet article sur les effets qu'on peut tirer du chalumeau. Dans le tableau des manières d'écrire les clarinettes de différens tons, vous ne traduisez pas l'effet, en sorte que ce tableau est à peu près inutile.

Votre article du basson a deux pouces d'étendue à la page 16. Aucuns renseignemens ne s'y trouvent sur l'usage de cet instrument difficile.

Voilà, monsieur, quelques-unes des observations que j'ai faites en lisant votre ouvrage, et qui furent accompagnées de beaucoup d'autres qu'il serait trop long d'énumérer ici. Je compris alors que si on le considérait comme un traité de l'instrumentation, cet ouvrage était incomplet et peu satisfaisant, mais qu'il pouvait avoir son degré d'utilité pour ceux qui ne voudraient y chercher que quelques renseignemens sommaires de l'étendue des instrumens et de la manière de les écrire. Je crus qu'il ne me serait point permis d'en faire une analyse sans parler des défauts de l'ouvrage à l'égard de son titre, et je pensai que cette critique me siérait mal ayant écrit un ouvrage sur le même sujet. En me bornant à le présenter sous l'aspect le plus avantageux, je crus faire à la fois une chose utile pour vous et ne point trahir ma conscience. Jugez par-là s'il n'y a pas plus que de la légèreté dans les expressions de votre lettre. Par la violence de votre attaque vous m'obligez à me justifier et à rendre publique la critique que je voulais taire; ne vous en prenez qu'à vous-même du mal qui pourra en résulter pour votre ouvrage.

J'ai l'honneur de vous saluer.

Fétis.

Paris, le 17 janvier 1835.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LE MORT FIANCÉ,

Opéra-comique en un acte, musique de M. Prosper.

Du temps ou l'Opéra-Comique était le théâtre Feydeau, la première représentation d'un opéra, fût-il composé d'un seul acte, attirait assez de spectateurs pour que le succès ou la chute fussent constatés d'une manière évidente. Il n'en a plus été de même depuis que l'administration de ce théâtre est passée dans les mains de M. Ducis et de ses successeurs: tant de pièces énormément absurdes ont été prodiguées au public qui fréquente ce spectacle, qu'à moins d'un nom célèbre en tête de l'affiche il s'est montré d'une complète indifférence sur tout ce qui s'est passé au théâtre du *genre national*. Moi dont la vie active ne remonte pas bien haut, je me souviens d'avoir vu la foule se presser sous les voûtes du sombre et enfumé passage Feydeau, lorsqu'il s'agissait de l'exécution d'ouvrages très peu importans. Et qu'on ne croie pas que je veuille parler ici de ce temps si heureux, où *Maison à vendre* et *Adolphe et Clara* suffisaient avec les noms d'Elleviou et de Martin pour faire chambrée complète; je n'ai pas de si longs souvenirs, et je ne saurais parler de tels faits que par ouï-dire. Mais ne nous faisons que de huit ans plus jeunes, et nous verrons une troupe dans laquelle aucun ne primait, veuve de ses hautes renommées d'autrefois, mais capable d'exécuter avec en-

semble les ouvrages qui lui étaient confiés. Les auteurs, sûrs de trouver alors leurs ouvrages rendus d'une manière satisfaisante, et de retirer quelque fruit de leurs veilles, travaillaient avec plus de soin. Le public, qui n'était pas accoutumé à de trop fréquens désappointemens, conservait une sorte d'affection pour un spectacle dont il tenait de ses pères de si merveilleux dires; mais lorsque la vile cupidité d'un homme de cour eut contraint les acteurs propriétaires du théâtre Feydeau à se disperser, lorsque l'administration de cette scène eut été confiée à des mains inhabiles, les choses changèrent de face. Quelques acteurs utiles cessèrent de faire partie de la nouvelle organisation, et furent remplacés par des *chanteurs* sans voix et sans talent : les auteurs, convaincus du peu de stabilité d'une chose aussi pauvrement conçue que mal administrée, cessèrent de travailler pour un théâtre qui ne leur offrait plus d'avantage d'aucune espèce; et le public, rebuté par la médiocrité de ce qui se faisait à la salle Ventadour, se sépara en deux portions; l'une dont l'éducation musicale était quelque peu avancée prit le chemin de la rue Lepelletier; l'autre dont l'intelligence ne s'était pas si fort développée opta pour le vaudeville. Il ne resta donc à ce pauvre Opéra-Comique d'autres spectateurs que les étrangers qui venaient le voir encore sur sa vieille renommée et quelques têtes trop blanches pour se refaire de nouvelles habitudes. Ce que je viens de dire me semble expliquer suffisamment l'*indifférence* du public *en matière d'opéra-comique :* et cela fait, je passe à l'analyse de la pièce.

Dans je ne sais quelle petite ville de l'Allemagne, une tradition populaire veut que chaque année, ou chaque siècle, je ne sais plus, mais peu importe, un esprit diabolique qui a nom *le Mort fiancé* vienne le dimanche de l'Avent s'arrêter à l'auberge de la *Croix noire;* et là, sans plus de façon, tort le cou à mainte gente fiancée. Au lever de la toile, nous sommes au dimanche de l'Avent : c'est le jour de l'avenue de l'esprit. Un homme vêtu de noir est descendu à l'auberge de *la Croix;* et, s'il faut en croire la rumeur publique, cet homme n'est autre que *le Mort fiancé*. De là force quiproquos et quelques scènes plaisantes. Il est facile de voir que l'auteur de la musique du *Mort fiancé* n'en est pas à son début. Une instrumentation facile et une coupe heureuse des morceaux prouve que M. Prosper a dépassé les rudimens de l'art, et aucun doute qu'il n'eût mieux fait encore si les auteurs du libretto avaient su lui ménager quelques bonnes situations. Tout porte à croire que si un ouvrage plus important était confié à ce compositeur il en tirerait bon parti. On a justement applaudi un air fort bien chanté par Mme Ponchard, qui se rapproche de la forme des cavatines italiennes.

— *Séance extraordinaire de musique instrumentale*, donnée par M. Baillot, à l'Hôtel-de-Ville, salle Saint-Jean, mardi 29 janvier 1833, à huit heures du soir.

Programme.

1° Quintette en *ré*, de Boccherini; 2° quatuor en *mi* ♭, d'Haydn; 3° Quintette en *ut* mineur, de Beethoven; 4° Adagio du soixante-dix-septième quatuor d'Haydn, appelé *la Prière;* 5° vingt-neuvième concerto de Viotti.

Exécutans: MM. Baillot, Sauzay, Urhan, Mialle, Norblin et Vaslin. M. Girard conduira l'orchestre dans le concerto.

On trouve des billets chez Mme Kiéné, rue de Buffault, n. 2, faubourg Montmartre; M. Pleyel, au magasin de musique, boulevard Montmartre.

C'est une bonne fortune pour les hommes au cœur artiste que l'annonce d'une séance de M. Baillot. Il y aura mardi, à la salle Saint-Jean, une source bien vive de jouissances pour ceux qui sentent. Il ne s'agit pas là seulement d'un admirable talent considéré sous un point de vue purement individuel, c'est le grand but de l'*art* qui s'y trouve rempli.

— M. Osborne annonce un concert pour le mercredi 23 janvier. On entendra, pour la partie vocale, MM. Boulanger, Richelmi, Gear, Mmes D...s, Bordogni, et pour la partie instrumentale, MM. Kalkbrenner, Labarre, Dorus, Osborne.

Le prix du billet est de 10 fr.; on s'en procure chez MM. Pacini, Pleyel et Troupenas.

— L'ouverture de la saison s'est faite à Florence avec *le Comte Ory* de Rossini; les morceaux qui ont produit le plus d'effet sont l'introduction et le finale du premier acte, la prière à quatre voix et le trio de la fin du second acte, qui est considéré comme le meilleur morceau de l'ouvrage.

Duprez, sa femme, Coselli et Porto ont rempli les rôles principaux, et l'on donne des éloges à leur talent.

La première représentation a été froide; mais aux suivantes, le public a été moins avare d'applaudissemens.

— Nous recevons à l'instant la triste nouvelle de la mort prématurée de M. Hérold. Tous les amis de l'art musical partageront notre douleur en apprenant ce funeste événement. Si le temps ne nous manquait, nous consacrerions, dans ce numéro, un article à la mémoire de cet artiste si recommandable; il paraîtra dans le numéro prochain.

Les obsèques de M. Hérold auront lieu lundi prochain à 10 heures; on se rendra à la maison mortuaire, rue du Mail, n° 13.

Nouvelles des Départemens.

Douai. La Société d'Emulation sur laquelle nous avons fourni déjà quelques détails, a donné sa première séance de l'année. MM. E. de Coussemaker, Brovelio et d'autres amateurs ont fait entendre plusieurs morceaux de leur composition qui ont reçu d'unanimes marques d'approbation. Les exécutans ont aussi fait preuve de talent, et chacun s'est retiré en applaudissant à cette institution qui a fait déjà des progrès qu'on n'était pas en droit d'espérer dans un court laps de temps.

Nouvelles étrangères.

La *Chiara di Rosemberz* du maestro Ricci est l'ouvrage qui a été choisi pour l'ouverture de la saison du carnaval dans plusieurs villes d'Italie; on le joue à Bergame, à Brescia et à Vicence. A Véronne, *le Pirate* de Bellini, chanté par Gennero et Mme Fischer, qu'on a entendue à Paris, a été bien accueilli.

Mercadante n'est point heureux cette année; sa *Gabrielle di Vergi* n'a réussi que médiocrement à Turin, malgré le talent de Mlle Ungher et le mérite qu'on dit être dans la musique. Le sujet de la pièce a nui au compositeur, car on dit qu'il y a de beaux morceaux dans cet ouvrage. On cite entre autres choses la cavaline de Mlle Ungher, un trio entre la même cantatrice, Cartagenova et Winger, et un duo au second acte.

Un autre échec a été éprouvé par le maestro à Gênes, où l'on a joué sans succès son *Ipermnestra*. L'ouvrage a cependant été bien chanté par Mme Schütz, par Mlle Cesari et par le ténor Binaghi. Cet opéra a été écrit à Lisbonne lorsque Mercadante y était chargé de la direction du théâtre italien.

A Padoue, le maestro Pietro Bresciani a fait représenter un ouvrage de sa composition; cet opéra a pour titre *I promessi sposi*. On dit du bien de la musique, et l'on assure que son exécution a été fort satisfaisante.

On écrit de Rome que le 3 de ce mois on a représenté au théâtre *Valle* un opéra semi-seria intitulé *Il Furioso all' isola di S.-Domingo*. Le libretto de cet ouvrage a été écrit par Ferretti, la musique est de Donizetti. Cette musique a fait le succès de la pièce; elle est, dit-on, pleine d'effet et de nouveauté. Tous les morceaux, depuis l'introduction jusqu'au rondeau final, ont été écoutés avec enthousiasme et applaudis avec une sorte de fureur. L'exécution a été également satisfaisante. Mlle Elisa Orlandi s'est particulièrement distinguée par la manière dont elle a rendu son rôle. Ronconi a mérité aussi des applaudissemens dans le personnage du *Furioso*. Après le premier acte, le maestro et les chanteurs furent appelés trois fois sur la scène; au second acte on appela d'abord Donizetti et Mlle Orlandi, puis cette cantatrice, Donizetti et Ronconi, puis enfin Donizetti seul. Ce succès est le plus décidé qui ait été obtenu depuis long-temps sur les théâtres d'Italie.

Bulletin d'Annonces.

Le Pré aux Clercs.

Nos 1. Duo chanté par Mlle Massi et Fargueil. — 5 fr.
2. Air chanté par Thénard. — 4 fr. 50.
3. Romance chantée par Mme Casimir. — 2 fr.
4. Air chanté par Mme Casimir. — 4 fr. 50.
5. Trio chanté par Mmes Casimir et Ponchard, et Féréol. — 7 fr. 50.
6. Air chanté par Mlle Massi. — 3 fr.
7. Couplets chantés par Mme Ponchard. — 2 fr.
8. Ronde chantée par Mlle Massi. — 2 fr.
9. Trio chanté par Mmes Ponchard et Massi, et Thénard. — 4 fr. 50.
10. Chœur. — 2 fr.
11. Quatuor par Mmes Casimir, Ponchard et Massi, Fargueil. 2 fr. 50.

Chez Troupenas, rue Saint-Marc, 23.

Air chanté dans *I Capuleti ed i Montecchi* par Mlle Julie Grisi, et composé par M. Mariani. — 3 fr. 75.
Chez Pacini, boulevard des Italiens, 11.

Thème varié pour violon, avec accompagnement de quatuor ou de piano, par Battu, de l'Académie royale de musique. — Prix, avec quatuor, 6 fr.; avec piano, 4 fr. 50.

Les Souvenirs du pont Pilly, contredanses pour violon et piano, concertantes, par Grasset, chef d'orchestre de la musique du roi. 4 fr. 50.

Il se croit banni de mon cœur, romance, musique de Frédéric Desbayes. — 2 fr.
Chez Launer, boulevard Montmartre.

François Hunten. *Chant des Alpes*, fantaisie pour le piano sur plusieurs airs tyroliens. — 5 fr.

— *Souvenirs de la Suisse*, rondo pour le piano, sur deux airs chantés par Mmes Sontag et Stockhausen. — 5 fr.

Aug. Folly. Op. 31. *Le retour à Varsovie*, polonaise en trio pour piano, violon et violoncelle. — 6 fr.

Frédéric Berat. *La Marguerite*, pastorale, avec accompagnement de piano et de guitare.

— *Le Départ du petit Savoyard*, chansonnette, *id.*
Chez Schonenberger, boulevard Poissonnière, 10.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VI^me ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 52.

Condit. de l'Abonnem.		
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 1 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **Revue musicale** paraît le **Samedi** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'Agence générale de la musique et de la Revue musicale, rue Saint-Lazare, n° 31; M. Schlesinger, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 26 JANVIER 1833.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Funérailles d'Hérold.

Dès le matin, une multitude d'amis d'Hérold, d'artistes, de gens de lettres, se dirigeaient avec douleur, lundi 21 janvier, vers le lieu où il avait cessé de vivre deux jours auparavant. Là, se trouvèrent bientôt réunis les admirateurs de ce grand musicien et les compagnons de ses travaux; là, des regrets sincères s'échappaient de toutes les bouches sur sa fin prématurée. A onze heures, le convoi s'est acheminé vers l'église de Neuilly[1]. Toutes les personnes qui s'y trouvaient ont fait le trajet à pied, suivies des voitures de deuil et de beaucoup d'autres.

Pendant le service funèbre, les artistes de l'Opéra ont exécuté le *Dies iræ* en plain-chant harmonisé et plusieurs autres morceaux arrangés sur la prière de *Zampa* ou composés par MM. Panseron et Plantade. Ces morceaux ont été rendus avec une justesse et un ensemble fort remarquables.

A une heure et demie, l'office étant terminé, le convoi s'est remis en marche, composé d'environ quarante voitures de deuil et de suite, et a pris la route du cimetière du Père Lachaise par la grande avenue de Neuilly, la barrière des Termes, le faubourg Saint-Honoré et es boulevards. Un peloton de la garde nationale de Neuilly a accompagné le corps jusqu'à la barrière et lui a rendu les honneurs militaires; un peloton de troupes de ligne, qui rendait les mêmes honneurs à Hérold à cause de sa qualité de chevalier de la Légion-d'Honneur, a traversé Paris avec le convoi.

Arrivés à la dernière demeure de celui qu'ils pleuraient, les nombreux amis d'Hérold se sont groupés en silence autour de sa tombe pendant les dernières cérémonies du culte; après quoi les discours suivans ont été prononcés par M. de Saint-Georges, par M. Troupenas pour MM. Planard et Berton, et par M. Fétis.

(1) La maison dans laquelle Hérold a cessé de vivre est située sur le territoire de cette commune.

Discours de M. Saint-Georges, *au nom des amis d'*Hérold.

Peu de jours se sont écoulés depuis que nos mains ont pressé les mains de notre ami! Nos cœurs palpitaient alors des joies de son triomphe... mais que ces joies-là devaient nous coûter de regrets!

Qui ne répéterait maintenant, messieurs, avec une famille éplorée... Un chef-d'œuvre de moins, et quelques jours de plus à celui qui le créa!

Hérold! nous sommes tous là, près de toi... Pas un de nous qui n'ait joui de ta gloire; pas un de nous qui ne pleure ta mort!

Mais si l'homme de génie appartient à tous, messieurs, l'ami sincère n'est qu'à quelques-uns! C'est pour ceux-là que, dépouillant la froideur apparente qu'il apportait dans les relations de la vie sociale, Hérold découvrait les précieuses qualités de son ame... de cette ame ardente qui fournissait aux brûlantes inspirations de sa lyre, et dont l'énergie abrégeait et consumait sa vie!

Mère, épouse, enfans, famille, amis d'Hérold! vos douleurs trouveront de tristes échos dans d'innombrables cœurs!

Et vous tous, artistes, gens de lettres; et vous, admirateurs passionnés d'un talent sublime, pourrez-vous, pourrons-nous applaudir ses ouvrages sans déplorer la perte de ceux que sa mort prématurée nous a ravis?

Que de désespoir dans nos jouissances à venir! que d'amertume dans notre admiration!

Hérold, adieu! notre ami, notre frère, adieu! à toi pour jamais nos regrets... à ton génie nos pleurs... à ton nom l'immortalité!

Discours de M. Troupenas.

M. Planard, que le devoir de la place qu'il occupe au conseil d'état pouvait seul empêcher de rendre les derniers devoirs à celui dont il a partagé le dernier triomphe, me charge de déposer en son nom, sur la tombe de notre ami, l'hommage à sa mémoire que vous allez entendre :

Discours de M. Planard.

Comme tout change en peu d'instans! quel contraste nous offre ce jour avec les jours qui l'ont précédé!

J'entends encore des chants mélodieux dans une enceinte consacrée aux plaisirs; j'entends des acclamations qui annoncent à un enfant des arts qu'il vient d'obtenir une couronne! Des amis nombreux l'entourent et le félicitent; sa mère s'enorgueillit de lui avoir donné le jour; sa jeune épouse est fière de porter son nom; des enfans augmentent la joie du foyer domestique.

Et aujourd'hui j'entends des cris déchirans, des sanglots; je vois couler des larmes amères; je vois une mère au désespoir, une veuve infortunée, des enfans qui pleurent aussi, mais sans savoir encore combien ils ont raison de pleurer, et des amis tristes et silencieux qui se réunissent autour d'une tombe!

Hérold est mort! il périt à cet âge où l'esprit et le génie deviennent plus victorieux en s'unissant à l'expérience, l'étude la plus utile peut-être pour parcourir la carrière qu'il avait choisie, et dans laquelle il marchait déjà d'un pas si ferme.

Le sort avait souri à l'enfance et à la jeunesse de l'ami que nous perdons. De grands prix remportés à notre école de musique lui donnèrent le droit d'aller développer en Italie le germe de ses talens. A Naples, il obtint un premier succès; de retour à Paris, des auteurs expérimentés lui confièrent bientôt des ouvrages en reconnaissant en lui de la science, du chant, de l'esprit et une teinte d'originalité qui devint plus tard de la verve et de la hardiesse justifiée par des triomphes nouveaux.

Mais nous nous arrêtons : la louange d'Hérold sera dans nos souvenirs et dans ses ouvrages. Eh! qu'est-ce, d'ailleurs, que la louange dans ce lieu solennel où toutes les gloires, toutes les illusions vaniteuses du monde viennent s'anéantir à jamais?

Un pieux recueillement, des vœux pour que Dieu console une malheureuse famille, des regrets, des larmes et quelques fleurs sur une pierre, voilà le seul tribut que nous devions apporter dans ce religieux et dernier asile de l'homme!

Discours de M. Troupenas.

M. Berton, l'un de ceux qui ont précédé avec le plus d'éclat l'ami que nous pleurons dans la carrière que lui-même a si glorieusement parcourue, ne s'est pas senti le courage de venir jusqu'ici remuer la terre, fraîche encore, qui recouvre les depouilles des deux derniers de ses enfans; il s'est reposé sur moi du soin de vous faire entendre l'expression de sa douleur.

Discours de M. Berton, *membre de l'Institut, président de l'Académie des Beaux-Arts.*

Cher Hérold, un vieillard qui devait te précéder dans la tombe vient tristement mêler ses pleurs et ses regrets à ceux de tes amis et des admirateurs de tes ouvrages. Estimé par tes vertus sociales, placé au premier rang par l'opinion de tes confrères et celle de l'Europe musicale, ainsi que tes célèbres devanciers *Pergolèze*, *Mozart*, *Weber*, dans la force de l'âge et du talent, plein d'espérance, brillant de gloire, enivré de succès, tu tombes, tu péris!!! Oui, messieurs, le digne élève de notre illustre *Méhul*, l'auteur de la *Clochette*, du *Muletier*, de *Marie*, de *Zampa* et du *Pré aux Clercs*, n'est plus! Ces accords touchans, ces sons harmonieux et faciles, ces accens divins étaient le dernier chant du cygne. Cruel privilége du génie, concevoir, *élaborer*, réfléchir, créer et mourir en produisant un chef-d'œuvre, voilà la gloire, voilà le néant. Mais aussi, laisser au monde des ouvrages immortels, vivre dans le souvenir de la postérité, laisser à tout ce qui cultive les beaux-arts des regrets qu'adoucit à la longue le charme de nos compositions, voilà la récompense. Vous, jeunes gens, vous ses contemporains, ses dignes émules, vous, cœurs d'artistes, chez qui nous trouvons d'honorables échos à nos chagrins, ne craignez point de montrer ici votre douleur, ne craignez pas d'entrer dans cette carrière brillante et dangereuse; que la perte d'un beau talent soit un véhicule pour votre amour-propre et non un objet de crainte pour l'avenir. Approchez-vous, venez dans ce douloureux moment m'aider à déposer sur une si jeune tombe, au nom de tous les artistes français, ce laurier qu'il a mérité, et dont le feuillage toujours vert offre le double emblème de la durée de nos regrets, comme de celle de sa renommée.

Discours de M. Fétis.

Messieurs,

Les rigueurs de la mort n'inspirent jamais de plus justes regrets que lorsqu'elles frappent au milieu de leur carrière et dans la fleur de l'âge ces hommes rares

qui contribuent à la gloire de leur pays par leur génie ou par leur savoir. Eh! qui fut plus digne qu'Hérold de faire naître ces regrets? qui, mieux que lui, était organisé pour payer une dette d'artiste à sa patrie? Sous un extérieur calme et presque froid cachant une ame sensible et passionnée, ce fut avec amour qu'il se livra à la culture de l'art auquel il sera redevable de l'illustration de sa mémoire: de bonnes études et une éducation soignée lui avaient préparé cette rectitude de jugement qui n'est pas toujours la compagne de l'imagination, mais sans laquelle on n'obtient guère de succès durables. Ses premiers essais annoncèrent un homme de talent; néanmoins peu de personnes entrevirent la portée de celui qui venait de les produire, et je ne sais quelle sorte de prévention s'obstina longtemps à faire considérer comme un compositeur du second ordre celui que la nature et l'étude avaient formé pour se placer au premier.

Cependant Hérold, doué d'une ame énergique et de cette conviction de sa force qui est dans la conscience du véritable artiste, Hérold, préoccupé de devoirs qui auraient pu exercer une fâcheuse influence sur ses travaux, ne se laissa point abattre par l'espèce d'injustice de l'opinion. La réflexion murissait son talent et développait par degrés les qualités individuelles qu'il tenait de la nature. Nous l'avons vu, messieurs, grandissant chaque jour dans l'opinion par les ouvrages qu'il produisait, donner enfin un libre essort à ses heureuses facultés, et se placer par ses dernières productions au rang qui lui était dû. Si quelque chose pouvait ajouter à notre douleur, ce serait sans doute la conviction qu'a fait naître dans notre ame le dernier opéra de cet artiste si remarquable, que son talent avait encore de l'espace à parcourir.

Et c'est au milieu de ses plus beaux succès, de sa gloire la plus pure, que la mort vient le frapper et l'enlever à notre admiration comme à notre amitié! Et pour la centième fois depuis un an, cette mort cruelle vient encore moissonner une des illustrations de la France. Hélas! un instant suffit pour anéantir une existence qui coûte toujours un effort à la nature. La perte que nous faisons est cette fois d'autant plus douloureuse qu'ils sont bien rares aujourd'hui les hommes qui se distinguent à l'égal d'Hérold dans l'art qu'il cultivait! Qui pourrait dire quand sera remplie la place qu'il laisse vide?

Hérold! ce n'est point un vain respect des convenances humaines qui nous réunit autour de ta tombe; ce sont de vifs et sincères regrets donnés à l'honnête homme, au citoyen honorable comme à l'artiste; c'est le souvenir de la simplicité de ta vie et de ton ame inoffensive autant que l'admiration inspirée par ton talent; ce sont enfin des larmes d'amis que nous venons verser sur ta cendre: reçois ce dernier hommage que nous t'apportons comme le seul qu'il soit désormais en notre pouvoir de te rendre. Ta place est sans doute marquée dans l'histoire des grands artistes; mais il en est une autre qui ne te manquera pas, elle est au fond de nos cœurs.

— La notice nécrologique sur Hérold, que nous préparons, n'ayant pu être achevée pour ce numéro, paraîtra dans celui de la semaine prochaine.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

***Don Giovanni*, musique de Mozart.**

Rien ne peut porter atteinte aux admirables productions du génie de Mozart. Le temps même les respecte, et malgré tant de révolutions de goût dans la musique opérées depuis près de cinquante ans où elles ont été livrées au public, elles ont encore assez de puissance pour l'attirer en foule là où elles reparaissent. Ainsi, depuis le commencement de la saison, il n'y a au Théâtre Italien pareille affluence à celle qu'on a remarquée mardi dernier à la reprise de *Don Juan*. Il est vrai qu'on devait y entendre à la fois les trois chanteurs qui jouissent de toute la faveur du public, Rubini, Tamburini et Mlle Julie Grisi; mais il va sans dire que la condition nécessaire à l'audition des chefs-d'œuvre de l'art, c'est qu'ils soient bien exécutés. *Le Cid*, *Tartufe* et *le Misantrope*, défigurés comme ils sont aujourd'hui, n'attirent plus personne; mais nous lisons toujours avec délices ces merveilles du génie.

Il faut pourtant l'avouer; l'exécution de *Don Juan* n'a pas répondu à ce qu'on attendait de la qualité des chanteurs qui s'y faisaient entendre. La musique de Mozart est trop étrangère aux habitudes de la plupart des chanteurs italiens pour qu'ils y produisent beaucoup d'effet: ils n'y trouvent point de place pour leurs fioritures et se persuadent qu'ils ne sauraient y faire preuve de leur habileté. Ceci ne s'applique pas à Rubini qui a chanté d'une manière ravissante son rondeau du second acte. Tamburini a la physionomie du rôle de *Don Juan*, et il a dit plusieurs parties de ce rôle d'une manière digne d'un chanteur tel que lui. Le public lui a fait répéter le rondeau *fin chel dal vino* et l'a applaudi avec transport; je crois cependant qu'il y a une erreur de la part de cet artiste dans l'interruption qu'il a faite de

mouvement animé de ce morceau pour y placer un point d'orgue. La verve, l'effet de cet air dépend du mouvement accéléré et non interrompu que Mozart lui a donné.

A l'égard de Mlle Grisi, sa belle et noble figure italienne ne va point au personnage de *Zerlina*. La voix de cette cantatrice est d'ailleurs tout en dehors, et le rôle de Zerline contient une multitude de choses qui ont besoin d'être dites *sotto voce*.

J'ai déjà dit que Mme Tadolini ne convient point au rôle d'*Elvire;* elle n'y a point fait de progrès depuis l'année dernière. Je crois que Mlle Judith Grisi aurait été fort bien placée dans ce rôle; sa chaleureuse exécution y aurait produit beaucoup d'effet.

Le public est sévère, disons même injuste envers Mlle Karl. Sans doute elle manque souvent de chaleur, et ce défaut s'est fait particulièrement remarquer dans la scène où *donna Anna* trouve son père assassiné et dans le beau duo qui termine cette scène; mais dans beaucoup d'autres endroits de l'ouvrage elle a fait preuve d'un bon sentiment de musique et a chanté convenablement. Que de préventions dans les applaudissemens et les rigueurs du public!

Santini a fait de grands progrès depuis l'année dernière dans le rôle de *Leporello;* il a dit particulièrement bien l'air *Madamina*. Je crois cependant qu'il fera bien de se défendre de tourner ce rôle en charge.

Concert de M. Masini.

(21 janvier.)

Les concerts se multiplient de telle sorte dans cette saison qu'à peine peut-on les suivre et classer avec ordre les observations qu'on y recueille. Avant qu'il fût question de celui-ci, le nom de M. Masini n'était point parvenu jusqu'à moi, et je ne sais trop à quel titre je l'aurais connu; mais enfin M. Masini a donné un concert dans les salons de M. Pezold, lundi dernier, et me voici au courant de son mérite.

Des airs et des duos agréablement chantés par Mlle Roqueplan, M. et Mme Boulanger-Kunzé; le trio *Papatacci* dit avec effet par MM. Richelmi, Della Rosa et Tamburini; une fantaisie pour guitare exécutée par M. Sor avec ce rare talent et cette parfaite intelligence harmonique qu'on lui connaît; un air varié de Mayseder joué sur le violon par M. Giorgis avec aplomb et netteté; un morceau de harpe par M. Marcucci, et un instrument appelé *piano-physarmonica*, de l'invention de M. Pezold et joué par M. Masini, composaient le menu de ce concert.

L'instrument dont il s'agit est un piano carré de grande dimension au-dessous duquel est placé un instrument du genre *physarmonica*, ainsi que l'indique son nom. Le physarmonica a six octaves d'étendue comme le piano. Il se joue par le même clavier que celui-ci et peut être à volonté réuni à lui ou joué seul par le moyen de pédales. Le piano peut aussi être joué sans l'adjonction du *physarmonica*. Sous ce rapport, le piano *physarmonica* offre une combinaison à peu près semblable à celle de l'ancien piano organisé, sauf cette différence que celui-ci renfermait ordinairement des jeux de flûte au lieu de jeux d'anche dont le *physarmonica* est l'analogue.

La qualité de son du piano de M. Pezold ni son volume ne m'ont paru répondre aux grandes dimensions de cet instrument. Ce son est maigre et sec, mais le *physarmonica* mérite l'attention des artistes. Le son a de la force et les basses ont plus de corps qu'on ne serait en droit de l'attendre de simples lames vibrantes sans tuyaux. Je suis tenté de croire que M. Pezold a ajouté des tubes aux dernières octaves de ces lames. Du reste, le vent fourni à l'instrument est suffisant; il m'a paru qu'il est alimenté à volonté et lorsque cela est nécessaire par deux soufflets qui se meuvent par des pédales ordinaires. La réunion des basses du piano au physarmonica produit un assez bon effet; il n'en est pas de même à l'égard des sons élevés; ceux des deux instrumens ne se marient pas d'une manière agréable.

Le plus grand inconvénient qui m'a frappé en écoutant M. Masini est celui de la préoccupation que fait naître le maniement de toutes les pédales pour jouer séparément le piano ou le physarmonica, ou pour les réunir, et pour fournir du vent selon le degré de force indiqué par les nuances et par l'expression. Je comprends que cet inconvénient est inséparable de la nature même de l'instrument; mais il sera toujours difficile de populariser des choses qui exigent tant de mouvemens divers de la part de l'exécutant; ce qui n'empêche pas que l'application faite par M. Pezold du physarmonica au piano ne mérite des éloges.

Galerie de musique de M. Dietz.

Concert du 19 janvier.

Je ne sache pas qu'il soit un chanteur ou un joueur d'instrument, quelque mince qu'on le suppose, auquel il ne prenne une fois fantaisie de donner un *grand concert*. *Grand!* si j'ouvre un dictionnaire français, j'y lis

cette explication : *étendu dans les dimensions*. Me voilà dûment prévenu que tout doit être établi dans ce concert sur une échelle peu ordinaire. Le local, à n'en pas douter, est *grand, étendu dans ses dimensions ;* les artistes qui s'y font entendre doivent avoir un talent *grand, étendu dans ses dimensions*, et le plaisir qu'on y éprouve sera enfin d'une dimension proportionnée à toutes ces grandes choses. Ah! déception ! Dans vingt lieux qui sont à ma connaissance, les auditeurs sont rangés fort à l'étroit dans quelques cabinets d'où ils ne peuvent ni voir ni entendre. Un individu soi-disant artiste qui, pour avoir servi de coryphée sur une scène étrangère, se décore du titre de premier ténor de Londres ou de Berlin, un croquesol d'orchestre jouant sur son violon vert de Mirecourt un air varié de sa composition, forment la partie brillante d'un grand nombre de ces réunions.

Tel n'était pas le grand concert annoncé dans la galerie de M. Dietz. J'ai donné déjà une sorte de description de ce magnifique local : j'ai dit la somptuosité des salons étincelans d'or et de peintures qui précèdent la salle de concert. C'était samedi un superbe coup-d'œil que ce vaste amphithéâtre garni de femmes aux toilettes élégantes toutes parfumées d'ambre et de violette, et l'atmosphère embaumée disposait l'ame à de douces jouissances musicales. Il y avait aussi dans le programme une sorte de mystère qui ajoutait beaucoup au piquant de cette soirée. Le nom des instrumentistes était bien indiqué en toutes lettres; mais les simples mots *morceau de chant* laissaient un champ libre aux conjectures. Les deux frères Eichhorn se sont fait entendre avec le succès auquel ils sont accoutumés. La pureté et la justesse des sons que l'aîné de ces jeunes enfans tire de son instrument décèlent des facultés peu ordinaires qui peuvent le conduire à un brillant avenir, si le métier n'use pas d'avance ces belles dispositions. Pour suivre l'ordre du programme, il me faut parler d'un duo chanté par une habile cantatrice trop accoutumée aux éloges de toute nature pour que nous tentions de joindre notre louange tardive aux bruyans témoignages d'admiration qu'elle a reçus, et d'un ténor dont la jolie voix et l'habileté ont été souvent signalés par nous.

Si je veux procéder avec le même ordre au compte-rendu de ce concert, il me faut parler de M. Liszt, et ce n'est pas, je l'avoue, un mince embarras. M. Liszt n'est pas un artiste qui s'explique comme une règle de mathématiques. Avec de hautes facultés, il a de grands défauts qui sont peut-être une conséquence de son organisation. On ne peut nier que son exécution ne renverse tout ce qui a passé jusqu'à ce jour pour règle reçue. La prestesse de son jeu, l'énergie et l'expression feraient de lui le prince des pianistes, si le dévergondage de ses manières n'introduisait dans son jeu une sorte de délire convulsif. J'ai entendu exprimer le doute que cette exaltation fût réelle, et le motif qu'on donnait de cette supposition était que la fièvre de l'artiste semblait lui prendre comme par une commotion électrique, dès l'instant où sa main touchait le clavier. J'ai peine à croire qu'un artiste du talent de M. Liszt voulût se donner de gaîté de cœur un pareil ridicule. J'aime mieux supposer que l'artiste a conservé malgré lui de funestes habitudes que la nécessité de produire de l'effet, à tout prix et par tous moyens, avait fait prendre à l'enfant. Mais c'est un service à rendre à M. Liszt que de lui rappeler qu'à son âge et avec ses heureuses facultés il s'agit moins d'étonner par l'étrangeté des manières que d'émouvoir par une expression profonde et vraie. Qu'il n'oublie pas surtout que le plus inviolable respect doit être attaché à l'œuvre du compositeur, et que dans aucun cas il ne doit être permis à l'exécutant de dénaturer les intentions de celui-ci.

Un trio composé par M. Fétis pour piano, *polyplectron*, *aerephone*, et destiné à faire ressortir les qualités de ces deux derniers instrumens, dont M. Dietz est l'inventeur, a été exécuté au milieu de marques unanimes de satisfaction. La *Revue Musicale* a donné déjà des notices détaillées sur l'*aerephone* et le *polyplectron*. Je me bornerai aujourd'hui à rapporter que le premier est de la famille des *physharmonicas* et que des archets mus au moyen de deux cylindres mettent en vibration les cordes du second, qui produit des effets analogues à ceux du quatuor d'instrumens à cordes. Les sons mélancoliques et vibrans de l'*aerephone*, les accords brillans du *polyplectron* soutenus par un magnifique piano à queue, ont produit un fort bel effet. Je joins mes félicitations à celles qu'a reçues M. Dietz dans ce concert. Ce jeune homme est dirigé par l'amour de son art et les résultats qu'il obtient sont de nature à le récompenser pleinement de ses travaux.

E. F.

Second Concert de M. John Field

DANS LES SALONS DE M. PAPE.

Le second concert, donné par le célèbre Field dans les salons de Pape, avait attiré nombreuse compagnie. Tout était plein, les pièces environnantes comme le salon principal; et nous trouvant du nombre des retardataires, force nous a été de nous hucher sur le bout d'un banc et de nous y tenir debout pendant tout le concert.

M. Pape n'a pas lieu de s'attendre qu'on lui fasse compliment sur ses salons de musique; il en est peu à Paris de moins commodes. Placés entre deux rues et sans antichambre d'aucun côté, le malencontreux amateur qui n'a pu touver place dans le sanctuaire jouit du double agrément à chaque nouveau-venu de sentir un peu plus l'air froid de l'extérieur et d'entendre un peu moins la musique. Une salle de concert bonne et commode est difficile à trouver, je le sais, mais ce qui l'est moins, c'est un moyen de garantir le public de l'insupportable voisinage du bureau des cannes et parapluies.

Les nombreux auditeurs rassemblés par M. Field n'ont pas eu lieu de regretter l'empressement qu'ils ont mis à venir réentendre cet habile artiste. Nous l'avons retrouvé ce qu'il est toujours, la perfection du genre élégant et gracieux, non de cette grace minaudière et empruntée qui sent le fard d'une lieue; mais de cette élégance correcte, sage, et, si j'ose le dire, réservée, qui sied si bien à l'élève de Clémenti et à son élève de prédilection. Il est impossible de se figurer quelque chose de plus net, de plus précis, de plus perlé que le toucher de ce célèbre pianiste. Un trait de Field, c'est un collier de perles dont tous les grains sont dissemblables, mais sont combinés entre eux avec l'harmonie la plus parfaite. Peut-être si M. Field avait vingt-cinq ans serions-nous fort exigeans envers lui et lui demanderions-nous d'ajouter aux qualités qu'il possède à un degré si éminent, des qualités que nous aimons à retrouver dans d'autres pianistes, nous voulons dire plus de verve et d'entraînement; malgré tout, son lot est assez beau. Heureux ceux qui sont aussi bien départis!

M. Drouet et notre Baillot n'ont pas peu contribué à l'embellissement de cette solennité musicale. M. Baillot, je ne vous en dirai rien; il est des gens qu'on ne sait plus comment louer, tant et si souvent le vocabulaire des éloges a été mis à contribution en leur honneur. On a appelé M. Drouet le Paganini de la flûte; l'épithète n'a rien dégénéré; son exécution est vraiment prodigieuse. Un morceau de Weber, chanté par Mme Drouet avec accompagnement obligé de flûte, a produit beaucoup d'effet. Mme Drouet n'est pas une cantatrice du premier ordre; elle a pourtant fort bien mérité les applaudissemens dont le public n'a point été avare envers elle.

Il ne faut pas passer sous silence M. Richelmi, le ténor qui avait choisi deux airs dans le répertoire de Rubini. M. Richelmi a une manière à lui, un mode de chanter qui lui appartient; les mouvemens de ses morceaux deviennent deux fois plus lents au moins. Les personnes qui, par extraordinaire, n'auraient entendu ni Richelmi ni Rubini peuvent m'en croire sur parole. Rubini ne les chante pas du tout comme M. Richelmi. Plus heureux dans son choix, deux romances de MM. Labarre et Troupenas ont été fort goûtées. R.

— M. Osborne a donné mercredi dernier un concert qui avait amené dans les salons de M. Pleyel une brillante société anglaise; tout ce que la *fashion* a de plus distingué s'y trouvait réuni. Des études heureuses faites sous un habile maître ont donné à M. Osborne un talent qui le classe parmi les bons pianistes de notre époque. Nous parlerons de ce concert en détail dans notre prochain numéro.

— Les jeunes frères Eichhorn se proposent de voyager dans les principales villes de la France. Les brillans succès qu'ont obtenus ces deux enfans extraordinaires leur serviront sans doute de passeport et les feront accueillir d'une manière favorable par les dilettante de Marseille et de Bordeaux.

— *Robert-le-Diable* vient d'obtenir au Havre un succès d'enthousiasme. Mme Prévost a chanté avec talent le rôle d'Alice.

Bulletin d'Annonces.

Nouvelle méthode sur l'enseignement de la musique, par M. Henri Hengel, développée par lui de manière à permettre d'apprendre sans professeur. Un fort volume in-8, accompagné d'un cahier de 37 planches in-4 sur papier vélin satiné. Prix: 16 fr.

Cet ouvrage renferme l'exposition de la nouvelle méthode de M. Hengel, développée et mise à la portée même des enfans; elle peut servir à l'élève pour apprendre *seul* dès qu'il a connaissance de la gamme *ascendante* et *descendante*.

S'adresser à *l'Agence générale de la musique*, rue Saint-Lazare, n. 31;

A Nantes, rue Saint-Jacques, n. 9;

A Brest, rue de Siam, n. 37.

AVIS IMPORTANT.

MM. les Souscripteurs dont l'abonnement expire le 1er février, sont prévenus qu'un mandat sera présenté à leur domicile pour l'acquit de leur souscription pendant l'année 1833. Ce mode de renouvellement a été adopté pour éviter aux abonnés les embarras d'un envoi de fonds à Paris, dispendieux s'il se fait par la poste, et gênant s'il se fait par une autre voie.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE TOME XII DE LA REVUE MUSICALE.

FIN DU TOME XII.